



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción

TESIS DOCTORAL

EL NEOPOPULARISMO EN EL GRUPO POÉTICO DEL 27

(1920-1930)

Lydia Susana Rodríguez Mata

Director


Antonio Jiménez Millán

Málaga, 2021



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Lydia Susana Rodríguez Mata

 <https://orcid.org/0000-0001-7363-6147>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es





ACUERDO DE EDICIÓN Y DEPÓSITO DE TESIS DOCTORAL EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA (RIUMA)

D./ D^a. _____ D.N.I. _____

Autor de la tesis:

Afirma conocer las condiciones en las que el Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica, edita y deposita en RIUMA su tesis doctoral, y que se detallan a continuación:

Primera. El autor cede a Publicaciones y Divulgación Científica, sin contraprestación económica, en régimen de no exclusividad y con los permisos pertinentes para cuantas ilustraciones, fotografías, imágenes y citas se incorporan a la misma, los derechos de transformación, reproducción y comunicación pública en su modalidad de puesta a disposición de su Tesis Doctoral.

Estos derechos implican concretamente:

- a) La adaptación del archivo pdf de la Tesis doctoral para adecuarla al formato e imagen determinado por RIUMA, así como incorporar licencia Creative Commons, en su modalidad de atribución- no explotación comercial- no obra derivada (cc by-nc-nd).
- b) La reproducción de la Tesis en formato pdf para su depósito en el RIUMA.
- c) La comunicación pública o puesta a disposición de la Tesis en el RIUMA.

Para la efectiva cesión de los derechos descritos en el apartado anterior el autor/a ha hecho depósito de la versión pdf de su Tesis Doctoral. La edición de la Tesis en formato pdf se realizará bajo licencia Creative Commons en su modalidad de (cc by-nc-nd).

El Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica se obliga a poner en conocimiento del autor tras su depósito en RIUMA la URL asignada a la tesis doctoral. No se asignará ISBN a la edición de la tesis en formato pdf depositada en el RIUMA.

Segunda. El autor/a garantiza que es el titular de los derechos de propiedad intelectual de la Tesis Doctoral, objeto del presente Acuerdo, y que por lo tanto está facultado para suscribir el mismo con el Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica, y que no infringe derecho superior de terceros, ya sea de propiedad industrial, intelectual, secreto comercial o cualquier otro que impida o limite el depósito de la Tesis Doctoral en RIUMA.

Y para que conste firma

En Málaga a ____ de _____ de 202__

RODRIGUEZ
MATA LYDIA
SUSANA

Fdo.: Nombre y Apellidos (del doctorando)



«no, non sono tuoi quei versi, amore mio, forse neanche li conoscevi, te li ho ricordati e detti io, tra quella folla, e tu non ti stancavi di ripeterli, hai sempre avuto l'istinto sicuro della grandezza, e li hai cantati e ridetti sulla tua lira. Cosa importa che non fossero tuoi, erano tuoi, dicevi; il canto parla per tutti, anche per me che non saprei mai creare quei versi. Lo sapevi che la poesia non è mai solo tua, come l'amore, ma di tutti; non è il poeta che crea la parola, dicevi e declamavi, è la parola che gli piomba addosso e lo fa poeta»¹.

(Claudio Magris, *Lei dunque capirà*)

«¡Canción mía,
canta, antes de cantar;
da a quien te mire antes de leerte,
tu emoción y tu gracia;
emánate de ti, fresca y fragante!».

(Juan Ramón Jiménez, *Piedra y cielo*)

«Cancioncilla corta, cancioncilla. Muchas, muchas, muchas... Como estrellas en el cielo, como arenas en la playa, como yerbas en el prado, como ondas en el río. Cancioncilla. Cortas, muchas. Horas, horas, horas, horas. (Estrellas, arenas, yerbas, ondas). Horas, luces; horas, sombras. Horas de las vidas, de las muertes de mi vida».

(Juan Ramón Jiménez, *Piedra y cielo*)

¹ «No, no son tuyos aquellos versos, mi amor, tal vez ni siquiera los conocías, te los he recordado y dicho yo, entre aquella multitud, y tú no te cansabas de repetirlos, siempre has tenido el seguro instinto de la grandeza, y los has cantado y vuelto a cantar en tu lira. Qué importa que no fueran tuyos, eran tuyos, decías; el canto habla por todos, incluso por mí, que nunca sabré crear esos versos. Sabías que la poesía jamás es sólo tuya, como el amor, sino de todos; no es el poeta quien crea la palabra, decías y declamabas, es la palabra la que cae sobre él y lo convierte en poeta». (Traducción nuestra).

ÍNDICE

1. Introducción.....	8
2. El neopopularismo	31
2.1 Antecedentes	31
2.2 Poesía popular, poesía tradicional, popularismo y neopopularismo	36
2.3 Modernidad en la tradición	39
3. Nómina de autores.....	53
3.1 Fernando Villalón	53
3.2 José Moreno Villa	94
3.3 Adriano del Valle	118
3.4 Gerardo Diego.....	139
3.5 Federico García Lorca.....	152
3.6 Concha Méndez.....	207
3.7 Rafael Porlán.....	233
3.8 Emilio Prados.....	243
3.9 Alejandro Collantes de Terán	260
3.10 Rafael Alberti.....	277

3.11 José María Hinojosa.....	307
3.12 Joaquín Romero Murube	336
3.13 Josefina de la Torre.....	351
Conclusiones	385
Bibliografía	392

_Toc362464619

AGRADECIMIENTOS

A mi familia y amigos por su constante apoyo y estímulo.

A mi director de tesis, Antonio Jiménez Millán, por sus enseñanzas y consejos, por su bondad y continuo aliento en este proceso.

A Rosario Arias Doblas, coordinadora académica del programa de doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción, por su asistencia en todo aquello que he necesitado.

Al personal del Centro Cultural Generación del 27 por atender puntualmente mis consultas.

A Juan Diego Mata, de la Biblioteca Pública de Morón de la Frontera, por su generosidad y ayuda.

A Federico, que me trajo la poesía.

A ti, que vas a dedicar lo más valioso que tienes, tu tiempo, en leer estas páginas.

1. INTRODUCCIÓN

Y que yo me la llevé al río
creyendo que era mozuela,
pero tenía marido.

Un claro ejemplo de la influencia que ha ejercido la lírica de origen popular y el papel importante que ha tenido su revitalización en el grupo poético del 27 lo encontramos en los primeros versos del poema “La casada infiel” del *Romancero gitano* de Federico García Lorca, quien se tenía por único artífice de aquella composición cuando lo cierto, según le alumbró su hermano Francisco, es que ambos habían escuchado la copla en años anteriores por boca de un mulero que los había llevado de excursión a Sierra Nevada:

Él necesitaba las más de las veces el apoyo de una realidad, siquiera sea poética o musical, sobre la que construir. Sorprendería un análisis a fondo de los elementos de realidad directa que entran en su obra ya lírica, ya dramática. [...] Yo podría identificar muchos hechos o alusiones a hechos de la vida real. Otros, sólo el poeta podría haberlo hecho, y la mayor parte, quizá ni el mismo. Digo esto porque a veces estos elementos de la realidad los asimilaba hasta hacerlos carne propia. [...] A este respecto recuerdo un suceso curioso. En una excursión a Sierra Nevada, el mulero que conducía cantó entre dientes:

Que yo me la llevé al río
creyendo que era mozuela,
pero tenía marido.

Al cabo del tiempo, hablando un día del romance “La casada infiel”, yo le recordé la copla del mulero. Ante mi enorme sorpresa, él la había olvidado completamente. Creía que los tres primeros versos eran tan suyos como el resto del poema. Es más, creí advertir que no le gustó

mi insistencia, pues continuó creyendo que yo estaba equivocado.²

Este es uno de los ejemplos más ilustrativos de intertextualidad, de refundición de literatura tradicional popular y oral dentro del grupo del 27 o, mejor dicho, una de las muestras más claras del *neopopularismo* o *neotradicionalismo*³, nombres con los que se conoce a la corriente literaria propia de la década de 1920 (coincidente en el tiempo con otras tres líneas estéticas muy importantes: poesía pura, vanguardia y japonésimo lírico⁴) y adscrita al grupo poético de 1927.

Aunque la poesía del grupo poético del 27 ha sido y sigue siendo suficientemente estudiada, consideramos que no todas las estéticas de la década de 1920 han recibido la misma atención. Si bien las vanguardias han sido bastante exploradas, hasta la fecha, el neopopularismo sólo ha sido estudiado en el marco de las producciones de sus poetas más señeros o destacados, dejando la nómina a menudo reducida y confinando a la periferia a autores con producciones sumamente valiosas.

Esta tesis doctoral pretende, por tanto, examinar el corpus poético neopopular del grupo del 27 más allá de las obras más referidas (*Marinero en tierra*, *La amante* y *El alba del alhelí* de Rafael Alberti, y *Poema del cante jondo* y *Romancero gitano* de Federico García Lorca) y

² Francisco García Lorca, «Prólogo a una trilogía dramática», *Boletín Federico García Lorca*, 1993, nº 13-14, págs. 217-218.

³ En puridad, si atendemos a la distinción expuesta por Menéndez Pidal en su conferencia «Poesía popular y poesía tradicional», deberíamos hablar de “neotradicionalismo”, término más pertinente si tenemos en cuenta que lo que hace el grupo del 27 es reelaborar un tipo de poesía (a veces incrustando un par de versos o evocando de forma sutil), por lo que no hay repetición fiel y pasiva. No obstante, el término “neopopularismo” es el más difundido. Véase Ramón Menéndez Pidal, «Poesía popular y poesía tradicional», en *Estudios sobre lírica medieval*. Prólogo de Margit Frenk, Madrid-Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014, págs. 61-94.

⁴ El triunfante sincretismo —meridiano por la suma de distintas propuestas y tendencias como la vanguardia, el neopopularismo, la poesía pura, el neobarroquismo...— es una de las características distintivas de esta promoción poética a partir de 1925, pues «la posvanguardia se mezcla con el purismo fenomenológico y el neopopularismo» (Andrés Soria Olmedo, *Las vanguardias y la generación del 27*, Madrid, Visor, 2007, pág.12). Del mismo parecer es el profesor Jiménez Millán, para quien, «paralelamente a la incorporación de determinados elementos procedentes de las vanguardias europeas, existe una reinterpretación continua de la tradición nacional a partir del proyecto liberal “europeísta” asumido por un amplio sector de intelectuales en nuestro país» (Antonio Jiménez Millán, *Promesa y desolación: el compromiso de los escritores en la Generación del 27*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pág. 11).

ampliarlo con nombres hasta ahora ignorados o escamoteados. Además, otro de nuestros objetivos es mostrar que la estética neopopularista se cultivó, durante esta época, por toda la geografía española y no sólo, como erróneamente se cree, en Andalucía. La labor de lectura, recuperación y reelaboración de la tradición popular es el común denominador de este grupo de jóvenes poetas (a cuya cabeza han estado Lorca y Alberti como máximos representantes⁵) que explora las nuevas posibilidades del lenguaje que se les ofrece a través de una serie de temas y de composiciones breves, de verso corto (a veces con glosa o estribillo), cargadas de recursos estilísticos fónicos (aliteraciones, paranomasias...), gramaticales, de repetición (como el paralelismo o la anáfora), etc. Cada uno de ellos, con una voluntad de estilo propia, «contribuye de forma decisiva al anclaje de la tradición poética española contemporánea»⁶ en un contexto histórico muy especial, como es la dictadura de Primo de Rivera y la caída de la monarquía. Estos eventos, unidos al posterior advenimiento de la Segunda República, enmarcan las producciones de esta década, que, en diálogo permanente con la tradición, la vanguardia y las formas populares propugnaban una modernización del Estado.

La nueva y efervescente etapa que se abría para estos escritores era especial y delicada. En el contexto de una situación política muy grave, como señalaba Alberti, «aquella explosión de una cultura nueva, violenta, devastadora [...] era como una especie de electricidad, una mezcla inseparable de vanguardismo político y literario.»⁷ En definitiva, y coincidiendo con las autorizadas palabras del profesor Díaz de Castro, «los dos tiempos de la poesía de Alberti emblematizan unos cambios en la cultura y en la poesía españolas estrechamente dependientes

⁵ En el caso del poeta de El Puerto, entendió a la perfección e incorporó con gran acierto esa sentencia que el sevillano Manuel Machado dejó escrita en sus espléndidos versos de *Cante hondo*: «Procura tú que tus coplas / vayan al pueblo a parar...»⁵ Y allí fueron, pues en el exilio Alberti descubrió que su poema “La paloma”, fruto de la angustia experimentada al final de la guerra civil, había sido repetidamente musicado, llegando a dar la vuelta al mundo: «Hasta una vez, en Pekín, la oí cantar en chino por una vocecita que salía como de la corola de una flor de suavísimos tonos (Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, 2 (Tercer libro, 1931-1977), Madrid, Alianza editorial, 2002, pág. 131).

⁶ Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista. El Veintisiete*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2010, pág.11.

⁷ Benjamín Prado, «Rafael Alberti, entre el clavel y la espada», en AA.VV., *Rafael Alberti: Premio “Miguel de Cervantes” 1983*, Barcelona, Anthropos / Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pág. 86.

de la circunstancia histórica.»⁸ De ahí que estos eventos contribuyeran a la consolidación del interés por el popularismo entre los poetas del 27 y algunos posteriores, dando lugar a una corriente que defiende la identidad española a través de los ricos matices de sus comunidades:

Frente al modelo regeneracionista del Noventa y Ocho, centrado en las imágenes de Castilla como símbolo de las virtudes del “alma española”, se esboza durante estos años una fuerte corriente que reivindica los litorales: resurgen con ímpetu los movimientos de carácter nacionalista y las hablas regionales; se ponen de moda, una vez más el gitanismo, los toros y la visión hedonista del sur heredada del Romanticismo y el Modernismo.⁹

Esta diferencia de ricos matices exige entender que el concepto de «pueblo español» integra a muchos «‘pueblos’ y diversas “culturas populares”, urbanas y rurales, en un ámbito, el del primer tercio del siglo XX, en el que la mayor parte de la clase trabajadora se dedica al sector primario y presenta un alto índice de analfabetismo.»¹⁰

Por un lado, nuestra intención es presentar ejemplos ilustrativos que expliquen esa relación dialéctica que los poetas, siguiendo el magisterio de sus predecesores, establecen con la tradición en el espacio de una década¹¹ (la de 1920), que, sin duda, influirá en la fundación de la tradición cultural de la Segunda República española. En otras palabras, hemos querido mostrar la permeabilidad del grupo ante temas y formas de la literatura tradicional (especialmente la popular), tomados como modelos inspiradores (algunas veces, en consonancia con el concepto renacentista de la *imitatio*) que les permiten producir textos en los

⁸ Francisco J. Díaz de Castro, «Gongorismo y Neopopularismo», en Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista. El Veintisiete, op. cit.*, pág. 127.

⁹ Josefa Acosta Díaz, Manuel José Gómez Lara y Jorge Jiménez Barrientos (Selección, introducción y notas), *Poemas y canciones de Rafael de León*, Sevilla, Alfar, 1989, pág. 21.

¹⁰ Juan José Lanz, «Entre popularismo y poesía revolucionaria: alta cultura y cultura popular en la poesía española en el primer tercio del siglo XX», *Hispanic Research Journal*, Vol. 17, nº 6, 2016, pág. 540.

¹¹ A excepción de Moreno Villa, cuyo análisis parte en 1913.

que esa aleación de lo culto, lo popular y lo moderno es manifiesta. Por otro lado, hemos querido ampliar el corpus vinculado a esta estética y mostrar con ello que alcanzó toda la geografía española.

El grueso de nuestro estudio se concentra en dos bloques presentados en el punto 2, bajo cuatro epígrafes diferentes (2.1 Antecedentes, 2.2 Poesía popular, poesía tradicional, popularismo y neopopularismo y 2.3 Modernidad en la tradición) y en el punto 3, que concentra la nómina de autores, dividido a su vez en subepígrafes que examinan las producciones de trece poetas presentados en orden cronológico: 3.1 Fernando Villalón (1881-1930), 3.2 José Moreno Villa (1887-1955), 3.3 Adriano del Valle (1895-1957), 3.4 Gerardo Diego (1896-1987), 3.5 Federico García Lorca (1898-1936), 3.6 Concha Méndez (1898-1986), 3.7 Rafael Porlán (1899-1945), 3.8 Emilio Prados (1899-1962), 3.9 Alejandro Collantes de Terán (1901-1933), 3.10 Rafael Alberti (1902-1999), 3.11 José María Hinojosa (1904-1936), 3.12 Joaquín Romero Murube (1904-1969) y 3.13 Josefina de la Torre (1907-2002).

En lo que respecta al método de análisis, hemos planteado nuestro estudio con un enfoque ecléctico, partiendo de la búsqueda de poemas y autores en diversas fuentes (antologías, revistas, publicaciones de la década de 1920, obras completas...) cuya lectura hemos abordado con la asistencia y apoyo de la crítica y de los estudios de literatura anteriores, a los que hemos añadido nuestro particular análisis, que creemos que ha aportado relaciones nuevas. Asimismo, hemos querido validar teorías o consideraciones que han sido expresadas con anterioridad y refutar algunos planteamientos que hemos considerado menos exactos. En última instancia, siempre nos ha guiado el firme deseo de repasar distintas argumentaciones, contrastar enfoques y puntos de vista con los que se pretenden responder a un mismo problema, y actualizar ideas a la luz de nuevas y diversas lecturas.

En cuanto a los límites cronológicos marcados, tenemos que advertir que, aunque nuestra atención se dirige a las producciones de poetas del 27 en la década de 1920-1930 (periodo en que se reivindica, concentra y desarrolla de forma especial esa estilización de lo popular), se han hecho algunas excepciones con Rafael Porlán y José Moreno Villa. En el caso del primero porque el único libro que publicó en vida, *Romances y canciones* (1936), comenzó a gestarse en la década de 1920; en el caso del segundo porque, a pesar de ser para muchos un precursor, su obra *Garba* (1913) permite explicar el origen de algunos versos e imágenes de otros poetas.

A pesar de hacer una excepción con Porlán y Moreno Villa, no la hemos hecho con el *Romancero del destierro* (1928) de Miguel de Unamuno¹², en primer lugar, por ser un escritor noventayochista y, en segundo lugar, porque, al contener poemas de circunstancias políticas, podría ser estudiado junto a otras producciones de temática social o política que aparecen antes y durante la guerra civil española.

Los autores que han quedado fuera de nuestro estudio (1920-1930) se presentan al final de esta introducción con la esperanza y el deseo de que puedan recibir una mayor atención por parte de otros investigadores en el futuro.

En cuanto a la fecha de cierre de este estudio, hemos querido marcar el límite en el año 1930, pues a partir de 1929 se observan cambios importantes. Muchas de las distintas revistas literarias de la época que funcionaron como órganos de difusión cultural, estímulo literario y promoción de la estética neopopularista, experimentaron un cierto declive. Además, aparecen en escena nuevos intereses que parecen eclipsar al neopopularismo: surrealistas, por un lado (con ejemplos como *Poeta en Nueva York* de Lorca, o *Sermones y moradas* y *Sobre los*

¹² De él destaca el autor los «dieciocho romances octosílabos con que termina, escritos [...] en Hendaya, e inspirados en la triste actualidad presente política de mi pobre España». Miguel de Unamuno, *Romancero del destierro*, Fundación El Libro Total, pág. 6. http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=2434_2558_1_1_2434

ángeles de Alberti), y políticos (como en el caso de Alberti, Prados, Garfias y las revistas *Cruz y raya* y *Octubre*¹³), por otro. De hecho, en el número 4 de diciembre de 1934, la revista *Surgir* pedía a sus colaboradores el envío de artículos libres de cualquier signo político a través de una clarísima advertencia:

no serán tomados en consideración aquellos trabajos que, directa o indirectamente, se basen en un fondo social o político. *Surgir* es exclusivamente literario-periodístico, al margen por completo de toda ideología; [...] rogamos se abstengan de remitirnos sus producciones que no se ajusten a nuestras aspiraciones, para no vernos obligados a arrojarlas al cesto.¹⁴

No obstante, coincidimos con el profesor Soria Olmedo en que en la década de 1930 «puede hablarse ya de un segundo neopopularismo orientado a la acción política: el poeta en la calle es el poeta con el pueblo, al servicio de la causa popular, que recupera la oralidad»¹⁵. De hecho, si examinamos esta orientación en el contexto de la Segunda República y prestamos atención al uso que se hizo del corpus teatral clásico español en la construcción de la identidad nacional, comprobaremos que muchas de las producciones que, tanto en uno como en otro género, tenían al pueblo como principal receptor, estaban motivadas por las conquistas democráticas de esos años (el matrimonio civil, la ley del divorcio y el sufragio universal) y perseguían la agencia social. Si bien es cierto que el teatro de las Misiones Pedagógicas y La Barraca llevaron por primera vez y de forma gratuita una experiencia teatral a muchos rincones de España, no lo hacían de una forma desinteresada, pues «lanzaban un mensaje de cambio a

¹³ Cabe destacar la importante labor que realiza la publicación al prestar «especial atención a la literatura popular y folklórica [...]. *Octubre*, en su corta vida, desarrollará varios frentes: la recuperación de textos populares, como la “Antología folklórica de cantares de clase” (nº 1) o las “Canciones de los negros de Norteamérica” (nº 3); la convocatoria del “Concurso de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios” (nº 3), la publicación de textos literarios de trabajadores (Rodrigo Fonseca) y de jóvenes autores revolucionarios.» (Juan José Lanz, «Entre popularismo y poesía revolucionaria: alta cultura y cultura popular en la poesía española en el primer tercio del siglo XX», *art. cit.*, pág. 546).

¹⁴ *Surgir*, nº 4, diciembre de 1934, pág. 8.

¹⁵ Andrés Soria Olmedo, *Las vanguardias y la generación del 27*, *op. cit.*, pág. 70.

los espectadores»¹⁶ a través de obras que «reinterpretaron la tradición teatral desde una perspectiva popular en la mayoría de los casos, y liberal, en el caso concreto de *Fuenteovejuna* o *El juez de los divorcios*».¹⁷

En los que respecta al género poético, en la nómina de escritores que recurren a la «épica romanceada»¹⁸ (como la llamó Alberti) con fines propagandísticos se encuentran poetas de ambos bandos y no sólo del grupo del 27. Así, podemos encontrar nombres como el de Manuel Machado o Agustín de Foxá, en el lado nacional, y Alberti, Altolaguirre o Prados, entre otros, en el bando republicano. De todos modos, hay un aspecto claro e indudable que comparten tanto el primero como el segundo neopopularismo: el uso del romance. Como veremos a lo largo de este estudio, muchos de los poemas adoptan como continente la forma del romance, metro capaz de hermanar en el tiempo y en el espacio a los países hispanos¹⁹, y que en el siglo XX obtuvo un notable desarrollo. No en vano, Pedro Salinas dice que el siglo XX es el siglo romancista por el importante número de grandes poetas que utilizaron esta composición con excelentes resultados²⁰. A estos motivos, se podría añadir otro: el romance funcionó en algunos casos como una manera de rebelión artística en la década de 1920, pues comúnmente se subvertía su tradicional función narrativa.²¹

¹⁶ David Rodríguez Solás, *Teatros nacionales republicanos. La Segunda República y el teatro clásico español*, Madrid, editorial Iberoamericana, 2014, pág. 207.

¹⁷ Ídem.

¹⁸ Véase “Introducción” al *Romancero general de la guerra de España*, Buenos Aires, Patronato Hispano Argentino de Cultura, 1944.

¹⁹ «Las aldeas de Galicia, los montes de Portugal, la remota isla del Hierro, las pequeñas comunidades de las extensas llanuras de Nueva México [sic] y toda la América hispana están hermanadas por la tradición romancística.» (José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, Prólogo a *Silva de Romances Viejos*, publicada por Jacobo Grimm, Ciudad de México, Frente de Afirmación Hispana A. C., 2016, pág. 18).

²⁰ Pedro Salinas, *Obras completas*. Vol. II, Madrid, Cátedra, 2007, pág. 1270.

²¹ «The artistic rebellion of the 1920s against the limitations of realism brought this traditional form back to popularity. Whereas, the Romantic poets utilized the *romance* to idealize history and historical figures that embodied rebellion, the twentieth-century poets used primarily the format of the *romance*, evincing their social rebellion by subverting its traditional storytelling function. Lorca, more than any other poet of his generation, utilized the *romance* in this fashion.» (Frieda H. Blackwell, «Deconstructing narrative: Lorca's *Romancero gitano* and the *Romance sonámbulo*», *Cauce*, nº 26, 2003, pág. 36).

Aunque geográficamente, el sur de la península significó mucho en el florecimiento poético de este grupo, algo que se plasma claramente en ese carácter netamente andaluz de muchos títulos²², el neopopularismo no es una estética privativa de esta región, pues se pueden encontrar ejemplos en Galicia, en las obras de Emilio Mosteiro, en el País Vasco (con Estepan Urkiaga) y en Canarias, en *Versos y estampas* de Josefina de la Torre y *Líquenes* de Pedro García Cabrera. Por ello, en nuestra opinión, es poco plausible la consideración de Guillermo Díaz Plaja, quien afirmó que «en ningún otro folklore se dan las posibilidades estéticas en relación con los nuevos postulados literarios»²³.

En relación a la nómina de autores que se ha examinado en esta tesis, no aparecen todos los poetas que publican en esta época; en algunos casos, hay autores muy interesantes, de gran independencia artística y colocados en la frontera o transición al grupo poético del 27, como sucede con Francisco Vighi (Madrid, 1890-1961), cuya única obra publicada, *Versos viejos* (1959), está influenciada por el sustrato de canciones populares castellanas, gallegas y asturianas. Con otros autores igualmente interesantes sucede que los ejemplos de neopopularismo nos parecen insuficientes. Es lo que ocurre con obras como *El ala del Sur* (1926) de Pedro Garfias, pues sólo la parte de “Romances y canciones” participa del neopopularismo propio de la época, y *Ancla* (1926)²⁴ y *Poemas sincopados* (1929)²⁵ de Emilio Mosteiro.

²² Muchos de los poetas del 27 nacieron, se educaron y vivieron por muchos años en ciudades como Sevilla (es el caso de Villalón, Cernuda, Romero Murube...), Málaga (Emilio Prados, Altolaguirre...), Granada (Lorca), Cádiz (Alberti), etc.

²³ Guillermo Díaz Plaja, *La poesía lírica española*, Barcelona, Labor, Barcelona, 1948, pág. 398.

²⁴ Los seis poemas de la sección final, “Estampas”, son bastante representativos, pues en ellos aparecen espigadas referencias a canciones populares infantiles: «Arroyo claro, / fuente serena, / quién te lavó el pañuelo / saber quisiera», «Al pasar el arroyo de Santa Clara, / se me cayó el anillo dentro del agua», «Yo me quería casar / con un mocito barbero / y mis padres me querían / monjita de monasterio», «La viudita, la viudita, la viudita se quiere casar/ con el conde, conde de Cabra», «Mambrú se fue a la guerra, / no se cuándo vendrá», «Quién dirá que la carbonerita, / quién dirá que la del carbón».

²⁵ Concretamente, en la primera sección del libro, “Alalás”, escrita en gallego.

Por otro lado, por razones de límite de tiempo y espacio, se han quedado fuera autores que, sin embargo, se apuntan con la esperanza de que sirvan de breve guía para el desarrollo de futuras investigaciones. En resumidas cuentas, hemos querido fijar nuestra atención en unos cuantos y rescatar a algunos que, por desgracia y razón injustificada, no forman parte del canon clásico, quizás por no responder al gusto de los antólogos. Nos referimos a poetas que, por no haber gozado de la misma proyección que el resto, a veces han sido llamados “menores”, aunque la calidad de sus escritos es indiscutible y sus ejemplos, como reconocen Patricio Hernández²⁶ y Julio Neira, plasman de manera más sistemática sus características:

[...] las características generales de la producción literaria realizada en una determinada época, los rasgos definidores de un período o escuela literarios, pueden observarse desde una perspectiva crítica histórica con mayor profusión y eficacia en aquellos autores que venimos considerando figuras de segundo orden o “menores” que en aquellos de primera magnitud de aquel momento, creadores que por su originalidad precisamente se separan del tono medio. Pues si bien los grandes autores pudieron ser quienes abrieron nuevos caminos estéticos, y en su obra puedan hallarse de modo muy destacado esos rasgos fundamentales, que son sintetizados por la crítica a la hora de tipificar el período, los autores menores plasman habitualmente esas características de manera más sistemática, abundando en su desarrollo y configurando con su tratamiento mimético, por la carencia de genial originalidad, el “aire estético de la época”.²⁷

No ignoramos que la nómina de autores que presentamos supone una breve muestra y que, fuera de los seleccionados, quedan nombres también representativos del neopopularismo y que darían para más de un estudio. No hacemos justicia sólo con mencionarlos, pero estamos seguros de que sus nombres servirán de motivo e inspiración para futuros trabajos. Así, es

²⁶ «[...] gracias a ellos es posible completar el cuadro en el que se desarrolló la labor poética de todo un grupo y comprender determinados aspectos, ya sean relevantes o no, pero que no dejan de ser sintomáticos de un cambio de rumbo o perspectiva nueva.» (Patricio Hernández, «Espíritus modernos del 27: la labor de los poetas de menor proyección», en Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista. El Veintisiete*, op. cit., pág. 417).

²⁷ Julio Neira, «Ludismo y deporte en José María Hinojosa», en Gabriele Morelli (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pág. 315.

preciso recordar el interés por la lírica tradicional y popular que siempre mostró Manuel Altolaguirre (Málaga, 1905-Burgos, 1956) y que queda patente no sólo en la lectura de muchas de sus composiciones breves, llenas de musicalidad, donde se tratan temas como el amor, la naturaleza y la soledad, sino incluso en las publicaciones que llevó a cabo como editor.

En el caso de José María Souvirón (Málaga, 1904-1973), resulta especialmente interesante comentar las recreaciones de canciones tradicionales y populares de *Gárgola* (1923), como “Abajo en la alameda”, “Niñas, ese anillito”, “Niñas si vais al campo” (referencia a la canción popular “Al pasar el arroyo de Santa Clara”), “Canta la pájara Pinta” (“referencia a “La pájara pinta” del cancionero popular) o “Quién eres la pobre niña” y “Rey moro tenía tres hijas”, del que extraemos estos versos:

REY MORO tenía tres hijas
todas tres como la plata...

(Yo tengo tres sentimientos
dentro del fondo del alma.
Uno relleno de imágenes,
otro cuajado de lágrimas
y el más pequeño cerrado
por una risa poemática).
Y le pido a las estrellas
consuelo para mi calma.
A estos puntos suspensivos
—la negación de la Nada—
les digo al caer la noche
pletórica de añoranzas:

Hermanas, si sois las mías

dadme un poquito de agua...

El estilo independiente de Mauricio Bacarisse (Madrid, 1895-1931) y su pronta muerte, cuando muchos otros escritores estaban consolidando sus carreras literarias, no favoreció su anexión al grupo del 27. Su primer poemario, *El esfuerzo* (1917), recoge los ecos del modernismo, pero sus dos últimas obras poéticas —*El paraíso desdeñado* (1928) y *Mitos* (1929)— lo acercaron a los poetas del grupo del 27.²⁸ Aunque muchos de los poemas de *El paraíso desdeñado* están impregnados de un tono romántico, algunos versos son perfecta combinación de vanguardismo y tradición que «redimen [la obra] del trasnochado sentimentalismo que caracteriza a otros poemas.»²⁹

Juan Chabás y Martí (Denia, 1900-La Habana, 1954) es otro de los poetas españoles del primer tercio del siglo XX que, quizás por su breve producción, ha sido ignorado durante muchos años. Su andadura literaria comienza a principios de la década de 1920 y sus primeras creaciones, en la línea de la corriente ultraísta, se dejan ver en las revistas *España*, *Índice* y *Vltra*.

Concluida esa primera etapa de experimentación y efervescencia vanguardista, Juan Chabás dirige su atención al popularismo culto tradicional (Lope, Gil de Vicente y el cancionero medieval), a la regularidad estrófica y a los temas de la lírica tradicional.

La obra que nos interesa destacar aquí es *Ondas*, libro en consonancia con la estética neopopularista de la época, que, a pesar de haber sido anunciado en 1923, en *Horizonte* (la revista que funda en 1922 con José Rivas Paneda y Pedro Garfias), no llegó a publicarse porque Chabás comenzó a interesarse más por la prosa.

²⁸ Véase Juan Chabás, *Literatura española contemporánea (1898-1950)*. Capítulo XXII. La liquidación del Modernismo y los nuevos ismos. Madrid, Verbum, 2001, pág. 390.

²⁹ Pedro Carreo Eras, «Mauricio Bacarisse y el neopopularismo», Rinconete, *Centro Virtual Cervantes*, 10 de julio de 2010, párr. 1. En http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/julio_10/12072010_01.htm

En *Ondas* encontramos siete breves coplas que sí se dieron a conocer en el número 5 de la revista murciana *Verso y Prosa* y de las que destacamos aquí las dos primeras, presentadas en cuartetos asonantados octosílabos:

I

Yo no sé qué fuente clara
me dijo aquella canción:
lo mismo que brota el agua
te ha de brotar el amor.

II

Toda la noche he tenido
en mi regazo un lucero;
cuando se quedó dormido
lo envolví con un pañuelo.

También los versos de la primera obra del jiennense José Jurado Morales (Linares, 1900-Puente de la Reina, Navarra, 1991), *Las Canciones humildes* (1923), presentan un claro sabor popular con cierto carácter nostálgico, en línea con la estética machadiana de la que es heredero. Véanse, como ejemplo, dentro de la sección “Poemas grises”, los cuatro últimos versos de “La tierna voz de una fuente”:

Ya se ha dormido la tarde
cansada de estar tan sola,
¡pero el alma no se duerme
con el sueño de las cosas!

La primera etapa de la poesía de ese «voluntario de Andalucía»³⁰ que fue Pedro Garfias (Salamanca, 1901-Monterrey, México, 1967) también está fuertemente impregnada por los paisajes andaluces de las provincias de Sevilla y Córdoba, donde se crio. En este sentido, es necesario reseñar aquí la sección “Romancillos y canciones” de *El ala del Sur* (1926), que participa del neopopularismo propio de la época con muestras como las del poema “Pueblo”:

Sobre tu alameda,
mi pueblo andaluz,
arrastré la blanca
túnica de días
de mi juventud.

Sobre tus llanuras
aprendí a volar.
Fue mi corazón
un palomo rojo
de tu palomar.

Sobre tus tejados
la yerba creció,
mientras en mi pecho
la yerbita clara
del primer amor.

El escritor gaditano Pedro Pérez-Clotet (Villaluenga del Rosario, 1902-Ronda, 1966) es, dentro del 27, uno de los menos conocidos y estudiados. El legado de este «Azorín

³⁰ Francisco Umbral, *Las palabras de la tribu*, Madrid, Planeta, 1994, pág. 210.

andaluz» (como lo llamó González-Ruano) lo conforman once obras poéticas³¹ y siete ensayos³². Además de prolífico poeta e investigador, fue fundador y director de la revista *Isla*, que, de 1932 a 1940, recoge las colaboraciones de la mayoría de escritores e intelectuales de la época. De su obra *Signo del alba* (1929) llaman la atención muchas escenas de canciones, romances y liras donde se pone de relieve un neopopularismo muy sensorial:

Fantasia

Cauce hondo. Río de sombras
entre márgenes de acero.

¿No veis paralelas aguas,
muy altas,
prisioneras de un incendio?)

Alba barquita velera,
de azules velas de sierra
—¡oh pueblo mío!
Por entre las ondas planas,
transparente de luciérnagas...

(Y arriba, en aguas de menta,
con faro limón de luna,
regata de las estrellas).

Otro gaditano con una producción bastante interesante en esta década es José María Pemán (Cádiz, 1897-1981). Él mismo asegura que parte de un inicial modernismo, pero que

³¹ *Signo del Alba* (1929), *Trasluz* (1933), *A la sombra de mi vida* (1935), *Invocaciones* (1941), *A orillas del silencio* (1943), *Presencia Fiel* (1944), *Soledades en vuelo* (1945), *Noche del Hombre* (1950), *Como un sueño* (1956), *Ruedo Soñado* (1961) y *Primer Adiós* (1974).

³² *La política de Dios, de Quevedo* (1928), *La Sierra de Cádiz en la Literatura* (1937), *Algunas notas sobre la Andalucía de P. Coloma* (1940), *Tiempo Literario I* (1939), *Romances de la Sierra de Cádiz* (1940), *Tiempo Literario II* (1945) y *Bajo la Voz Amiga* (1949).

pronto llegó al neopopularismo de 1920 con el estímulo de los cancioneros y de la lírica popular:

pronto vino a mi encuentro una influencia más decisiva y estimulante para mi poesía. Todo lo que el “modernismo” tenía de audacia y vuelo vino a encontrar campo de aterrizaje y punto de coagulación en una nueva humedad popularista. Se repetía, un poco, el fenómeno del Renacimiento que asentaba sus depuraciones en las gracias campesinas de Gil Vicente. Alberti devoraba cancioneros viejos en una convalecencia en la sierra. García Lorca mezclaba ángeles y duendes por las veredas de Granada. Yo me di cuenta de que Cádiz era “señorita del mar” y “novia del aire”. Escribí Señorita del mar: el primer libro que me ovacionaron los críticos de Madrid. Yo estoy muy satisfecho de ese libro. Tenía todo el popularismo, creo, de los barrios marineros de Cádiz, y todo el clasicismo de sus edificios a lo Carlos III.³³

Como escritor, pagó muy caro haber apoyado al régimen de Primo de Rivera y, posteriormente, al de Franco; de ahí el silencio y desafección por parte de sus coetáneos, que no lo invitaron a participar en el homenaje a Góngora. En definitiva, su intensa actividad política perjudicó su obra, que ha recibido duras críticas y se ha visto con bastante desconfianza. No obstante, queremos mencionar tres libros significativos a nuestro juicio, como son *De la vida sencilla* (1923), *Nuevas poesías* (1925) y el cancionero *A la rueda, rueda* (1929). De la segunda, adjuntamos el poema “La garza malherida”, muestra de su estirpe neopopularista:

¡Garza que pierdes la vida
ribera del arroyuelo
y, graznando con anhelo,
vas sembrando, malherida,
de flores rojas el suelo!

³³ José María Pemán, *Antología poética*. Edición y selección del autor, Madrid, Anaya, 1963, pág. 6.

¡Qué impasibles y callados
los arroyos y los prados
y los sotos y las fuentes,
escuchan indiferentes
tus gritos desconsolados!

¡Las praderas, qué calladas!
¡Qué indiferentes los riscos!
¡Las brisas qué sosegadas!
¡Qué impasibles las cascadas
que fluyen entre lentiscos!

¡Y qué triste sentimiento
da el escuchar tu lamento
perdiéndose en el vacío,
entre el murmullo del río
y los gemidos del viento!

.....

¡Balletero traicionero
que a la garza has malherido!

¡Véate yo, balletero,
desarmado y malherido,
porque sepas si es mal fiero,

balletero,
dolerse y no ser oído!

Muy clara se advierte la referencia al villancico incluido en la *Farça o Auto de Inez Pereira* (1523) de Gil Vicente: «Mal ferida va la garça / enamorada; / sola va, y gritos dava. /

A las orillas de un río / la garza tenía el nido; / balletero la ha herido / en el alma. / Sola va, y gritos dava.»³⁴ Como se puede observar, Pemán desarrolla y actualiza la glosa vicentina de forma original.

Una segunda muestra la espigamos del libro *A la rueda, rueda*. “Al alba, mi amado, al alba” es otro ejemplo de actualización de la canción de alba:

Al alba, mi amado, al alba,
seré yo en el toronjil.
Si algo tenéis que decirme,
muy calladito venid.

Velad, al alba, mi amado,
que las mañanas de abril,
galán que busca su dicha
no las debe de dormir.

Del poeta murciano Antonio Oliver Belmás (Cartagena, 1903-1968) habría que estudiar su primer libro, *Mástil* (1925), plagado de poemas sencillos, lleno de honda emotividad que, por el tono, evocan a Gustavo Adolfo Bécquer y a Juan Ramón Jiménez y, en menor medida, traen algunos ecos de *Marinero en tierra*, como puede observarse en “Oleaje”:

¡Al mar! ¡Quién fuese el mar!...
¡Cuando te miro junto al mar
te besaría como el mar!

³⁴ Gil Vicente, *Auto de Inês Pereira*, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000190931&page=1>, pág. 25
En la compilación póstuma se observan modificaciones importantes, apuntadas por Rafael Lapesa en su artículo «El mundo de la antigua lírica popular hispánica»: el presente “va” se sustituye por el imperfecto “iba” y desaparece la glosa. Así, leemos en ediciones posteriores: «Mal herida iba la garza / Enamorada / Sola va y gritos daba.» (Gil Vicente, *Obras de Gil Vicente*. Tomo III, Lisboa, Escritorio da Biblioteca Portuguesa, 1852, pág. 144).

Y en “Costa”:

Aquella noche, volvieron

con la red llena de cielo!

¡Trajeron toda la luna

y los más bellos luceros!

¡Desde aquella noche, sólo

quiero hacerme marinero!

De Pedro García Cabrera (La Gomera, 1905-Santa Cruz de Tenerife, 1981) destacamos *Líquenes* (1928), su primer poemario, en donde predominan metros tradicionales de la lírica española. Especial relevancia adquiere para el poeta canario el mar, «elemento cotidiano, consustancial a la propia existencia, visto a veces como enemigo y siempre como interlocutor»³⁵. Detenido y exhaustivo análisis merecen, en este libro, poemas como “Qué linda manzana verde”, “Qué bien que te baila el viento” o “Navegar. Navegar. Navegar”, del que espigamos estos primeros versos:

Navegar. Navegar. Navegar.

Enhebrar en los ojos

todos los horizontes de la mar.

Después de esta década, muchos escritores (entre los que se encuentran José Bergamín³⁶, Concha Méndez, Rafael Alberti y Juan Rejano, entre otros) siguieron el camino de

³⁵ Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española. XI Novecentismo y vanguardia: Líricos*, Pamplona, Cénlit ediciones, 1993, pág. 317.

³⁶ A pesar de que su primera obra en verso se perdió durante un saqueo en la contienda civil, el escritor alumbró un tipo de prosa con claros tintes líricos. En los cinco libros de poemas que publicó entre 1962 y 1976 —*Rimas y sonetos rezagados* (Santiago de Chile y Madrid, 1962), *Duendecitos y coplas* (Santiago de Chile y Madrid, 1963), *La claridad desierta* (Málaga, 1973), *Del otoño y los mirlos* (Barcelona, 1975) y *Apartada orilla* (Madrid, 1976)— predomina una copla en la que resuenan los ecos de Machado, Unamuno y Ferrán. Véase Nigel R. Dennis, «José Bergamín, poeta desconocido de la generación del 27», en Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (dirs.),

la estética neopopularista. De esa lista de nombres, queremos destacar a Miguel Hernández, a Estepan Urkiaga y a José Carlos de Luna.

Como epígono del 27, Miguel Hernández (Orihuela, 1910-Alicante, 1942) continúa con muchas de las líneas estéticas cultivadas por los miembros del grupo. De todas ellas, interesa detenerse en el neopopularismo de raíz flamenca. Su vínculo con esta música ha recibido el interés de estudiosos como José Gelardo Navarro³⁷ y Manuel Bernal Romero³⁸, que han prestado atención a muchas de las coplas que el poeta escribió para ser cantadas. Sirva de ejemplo la siguiente:

Que en la taberna murió
nadie diga a su vecino
que en la taberna murió,
un querer que enterré yo
dentro de un vaso de vino.

De entre sus obras, merecen ser recordados *Viento del pueblo* (1937) y *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941), libros que beben de la lírica tradicional hispánica (como se observa en el empleo de versos de arte menor, de la canción tradicional...) y «actualizan los modelos neopopularistas experimentados anteriormente»³⁹. Admirables resultan algunas letras del “Cancionero de ausencias”, como esta que adjuntamos aquí:

Ni te lavas ni te peinas,
ni sales de ese rincón.
Contigo puede la sombra,

Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Toronto, 22-26 de agosto de 1977), Toronto, Universidad de Toronto, 1980, págs. 207-210.

³⁷ Véase su obra *Miguel Hernández y el flamenco*, Sevilla, Signatura, 2011.

³⁸ Manuel Bernal Romero, *El flamenco y la generación del 27*, Sevilla, Renacimiento, 2018.

³⁹ Juan José Lanz, «Entre popularismo y poesía revolucionaria: alta cultura y cultura popular en la poesía española en el primer tercio del siglo XX», *art. cit.*, pág. 548.

conmigo el sol.

Del poeta y periodista vasco Estepan Urkiaga, “Lauaxeta” (Lauquíniz, Vizcaya, 1905-Vitoria, 1937), víctima de la guerra civil española, destacamos su segunda obra, *Arats-Beran* [Atardeceres o A la caída de la tarde], de 1935, que continúa la estela de renovación lírica neopopularista, ampliamente desarrollada en la década anterior, con claros ecos del *Romancero gitano* de Lorca (con elementos como los puñales, el jinete muerto, la guardia civil, etc.). Adjuntamos aquí un fragmento del poema “A un trabajador asesinado”, con un importante trasfondo de denuncia y reivindicaciones sociales:

I

¡Rojas minas de mi Bizkaia, sois profunda herida en la montaña verde! Minero de rostro moreno, ven con tu piqueta aguda sobre el hombre. [...]

[...] En la ancha calle se escuchan rumores de huelga, —brazos duros, trajes azules—. Los señores, en cambio, tumbados tranquilamente te tienen por amigo, oh, teléfono.

Minero de rostro moreno las llamadas pasan por esos hilos invisibles. ¡Cómo rebrillan en los senderos los tricornios de la guardia civil! ¡Aspecto de matones el suyo, con largas escopetas sobre el hombro! [...]

II

En medio de cuatro guardias civiles baja el minero de rostro moreno. Sus negros ojos son puñales finos pero no pueden romper las cadenas.

[...] ¡Minero de rostro moreno báñate en tu propia sangre! La guardia civil beberá, beberá el mejor vino en la casa de Gomez.

Los poemas del malagueño José Carlos de Luna (Málaga, 1890-Madrid, 1964) también merecen una lectura atenta. Uno de los más recordados es el que lleva por título “El Piyayo”,

dedicado al gitano malagueño Rafael Flores Nieto (1864-1940), que, además de participar en la guerra de Cuba, se ganaba la vida cantando por las calles de Málaga unos tangos y fandangos de estilo bastante personal y anárquico que dieron lugar a los conocidos tangos del Piyayo⁴⁰. Los versos, que ilustran a la perfección el escaso aprecio y consideración que se le tenía al flamenco y a sus cantaores, dicen así:

¿Tú no conoces al Piyayo?

Un viejecillo renegro, reseco y chicuelo;

[...]

Que pide limosna por tangos

y maldice cantando fandangos

[...]

¡A chufla lo toma la gente,

y a mí me da pena

y me causa un respeto imponente!⁴¹

En lo que respecta a líneas de posibles investigaciones futuras, consideramos que en el terreno de la literatura hispanoamericana hay un campo importante que explorar, pues en ella se dan manifestaciones similares al neopopularismo, y muy interesantes, donde se funden tradición y vanguardia. Títulos como las *Canciones para cantar en las barcas* (1925), del escritor mexicano José Gorostiza, *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929) de Jorge Luis Borges, y *Motivos de son* (1939) y *Sóngoro cosongo* (1931) de Nicolás Guillén, ofrecen suficiente material para un análisis.

Por último, nos parece necesario hacer tres observaciones: una es que, ante la variedad de términos existentes que designan a este periodo literario —Generación del 27⁴², grupo del

⁴⁰ Según advierte Alfredo Arrebola, el protagonista de este poema era un gitano apodado “El Rabuo”. Véase Alfredo Arrebola, *Los escritores malagueños y el flamenco*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1990, pág. 67.

⁴¹ José Carlos de Luna, *Versos*, Madrid, Escelicer, 1963, pág. 89.

27, Edad de Plata⁴³ y Modernismo⁴⁴—, hemos optado por emplear en esta investigación el término “grupo” —conviniendo con Claudio Guillén, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Ángel González...—, unido por un estrecho contacto y una amistad más o menos fiel y duradera en algunos casos. El grupo compartió las mismas tertulias, colaboró en las mismas revistas y tejió su red estética sobre la base y magisterio de autores clásicos (como Gil Vicente, Lope de Vega...), clásicos modernos como Juan Ramón Jiménez, nombres de referencia incuestionable como Ramón Gómez de la Serna (introdutor de las vanguardias en nuestro país), Ortega y Gasset..., y sobre la importante plataforma de la poesía culta y popular de los cancioneros. Todas estas líneas constituyen su inequívoca seña de identidad. La segunda observación corresponde a la ortografía, que no hemos actualizado en los fragmentos que adjuntamos como ejemplos ni hemos alterado su disposición tipográfica, respetando así la forma en que aparecen en las ediciones consultadas. La tercera es una advertencia sobre el lenguaje: de acuerdo con la gramática española, los términos masculinos empleados a lo largo de estas páginas (como “autores”, “escritores”, etc.) incluyen sin duda alguna a las mujeres, por lo que no hacemos referencia expresa a ellas con palabras específicas de género femenino cuando el contexto es claro.

⁴² Coincidimos con Díez de Revenga en que la fórmula “generación del 27” es «incapaz de designar a una generación que está presidida por las individualidades», pero no podemos escamotear sus importantes puntos de unión. (Francisco Javier Díez de Revenga, *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia, 1987, pág. 15).

⁴³ Propuesta por Soria Olmedo. Véase Andrés Soria Olmedo, «Generaciones y semblanzas», en Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista. El Veintisiete*, *op. cit.*, pág. 18.

⁴⁴ El término se emplearía en un sentido amplio, en línea con las corrientes artísticas europeas que aparecen a finales del siglo XIX y se extienden hasta 1930 aproximadamente.

2. EL NEOPOPULARISMO

Rosita y mosquetas,
claveles y nardos,
en sus andares, la mi compañera
los va derramando.

(Manuel Machado)

¡Rosas y mosquetas!
Pero yo me muero
porque los gitanos me maten cantando
los aires antiguos de los romanceros.

(Rafael Alberti)

2.1 Antecedentes

Examinar atentamente textos neopopularistas obliga a tener en cuenta la poesía tradicional, cuyo corpus, en España, ha experimentado a lo largo de más de diez siglos una continua evolución y «ampliación —por acumulación— de la “memoria poética colectiva”, generador máximo de los productos de la poesía tradicional».⁴⁵

A pesar de que una exposición exhaustiva y profunda de los antecedentes permite comprender y justificar con más garantías el neopopularismo del primer tercio del siglo XX, no podemos analizar con profusión cada una de estas etapas. Nuestra tesis no es tan ambiciosa en cuanto al período de análisis, pues abarca sólo una década (1920-1930), de modo que consideramos que será suficiente repasar rápidamente algunos periodos e incluir los nombres

⁴⁵ Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, *La poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Signatura Ediciones, págs. 58-59.

de aquellos intelectuales y escritores que mostraron algo más que interés y afinidad con lo popular.

A fin de entender este fenómeno y contar con una perspectiva histórica mucho mayor, podemos retrotraernos a los comienzos de la lírica popular en la Península Ibérica, a las jarchas mozárabes (siglo XI-XIV), breves cancioncillas de métrica irregular y rima variable que venían a rematar las moaxajas árabes o hispano-hebreas y que constituyen el primer testimonio de la poesía lírica en lengua romance.

Las jarchas, emparentadas temática y estilísticamente (incluso métricamente) con otras manifestaciones como la *chanson de femme*⁴⁶ francesa, el *frauenlied* o *frauenlieder*⁴⁷ alemán y la *cantiga d'amigo* gallego-portuguesa (siglo XII-XIV), muestran la existencia de un sustrato común y su innegable raíz folklórica.

Ya en el siglo XIII, la lírica popular irrumpió en el ambiente cortesano de la época, contraviniendo en cierto modo el planteamiento y las normas del amor cortés, resultando así muy transgresor:

A nosotros hoy, que conocemos las canciones de Lope de Vega, de García Lorca o Alberti, nos puede parecer natural ese aprovechamiento de la canción popular. Pero pensemos en lo que ello significó en pleno siglo XIII y en un ambiente cortesano.⁴⁸

La línea de esas confidencias a una madre, a hermanas o amigas en jarchas y cantigas de amigo la siguió el villancico, que contó con una mayor riqueza temática hacia la mitad del siglo XV. Dentro de este grupo caben destacar las albas (destinadas a cantar el encuentro o

⁴⁶ Así las llamaba Alfred Jeanroy en sus *Origines de la poésie lyrique en France* (1889), donde declaraba que eran las más antiguas y que de ahí partían otros géneros de la poesía lírica popular.

⁴⁷ Término propuesto por el filólogo austríaco Wilhem Scherer en el siglo XIX, quien sugería que las canciones de amor de la Edad Media escritas en lengua alemana en las que habla un “yo” femenino bien podrían haber sido compuestas por una mujer y no por un hombre, tal y como se creía hasta la fecha. Además, defendía con orgullo patriótico que eran las más antiguas de Europa.

⁴⁸ Margit Frenk Alatorre (ed.), *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1977, pág. 14.

despedida de los enamorados al amanecer), las marzas y mayas (cantos que se entonan en las fiestas de marzo y mayo⁴⁹ para celebrar la venida de la primavera y rondar a las mozas), los villancicos de vela o de centinela (entonados durante la noche por los guardianes de los castillos)⁵⁰, los villancicos de trabajo, que aligeraban y hacían más llevaderas las duras labores del campo (siembra, recolección, siega...) y los villancicos de viaje o de caminar, también conocidos como serranas, término que alude a aquellas mujeres toscas que, a cambio de dinero o algún regalo, orientaban al viajero en la sierra.

La lírica popular recorre las distintas etapas de la literatura hispánica desde sus orígenes, afectando a todos los géneros literarios, aunque de manera especial al poético y al dramático. En el poético, destaca sobremanera San Juan, «poeta abierto supremo del amor» en el que confluyen lo humano y lo divino, y que es el «abrevadero donde el que bebe no se sacia, y vuelve y vuelve»⁵¹.

En el género dramático, autores como Gil Vicente, Lope de Vega y Tirso de Molina llegaron a emplear con gran acierto composiciones populares como la ingeniosa seguidilla, «la forma más popular de todas las formas populares»⁵², que sirvieron para crear un ambiente determinado y para anticipar sucesos importantes en el desarrollo de la trama. La impronta y

⁴⁹ «En la mentalidad popular española mayo es concebido como el mes del esplendor de la vegetación, el mes de las fiestas y el mes amoroso por excelencia.» (Julio Caro Baroja, *La estación de amor (Fiestas populares de mayo a San Juan)*. Capítulo II. El mes de mayo, Madrid, Taurus, 1979, pág. 18).

⁵⁰ Dice Ramón Menéndez Pidal: «Era costumbre que los centinelas durante la noche cantasen y tañesen, por impropio que esto nos parezca de la situación del que ha de vigilar en un puesto difícil; hasta tal punto la poesía y el canto invadían la vida entera. Cantaban los centinelas para mantenerse despiertos, sobre todo en la llamada por los veladores, con harta propiedad, “hora de la modorra”, allá hacia el amanecer, cuando el frío y el sueño cargan con más pesadez; cantaban también para desafiar al salteador y para sacudir las preocupaciones del ánimo en la soledad de la noche.» (Ramón Menéndez Pidal, «Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española», leído en la inauguración del curso 1919-1920 el 29 de noviembre de 1919, en Ramón Menéndez Pidal, en *Estudios sobre lírica medieval*, *op. cit.*, págs. 32-33).

⁵¹ Juan Ramón Jiménez, «Poesía cerrada y poesía abierta», en *El trabajo gustoso (Conferencias)*, Madrid, Aguilar, 1961, págs. 107-109.

⁵² Antonio Carvajal, «Aproximación a un estudio de las formas métricas en la poesía popular», en Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega (coord.), *Leer y entender la poesía: poesía popular*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pág. 19.

veta popularizante es bastante evidente en los dramas y comedias de Lope, que introduce multitud de romances, décimas, villancicos y coplas que se acompañaban de música.

En el siglo XIX, centuria de reintroducción del romance, las producciones líricas de Augusto Ferrán, Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro fueron permeables a la influencia de la copla popular. En concreto, Augusto Ferrán —el “aristócrata popular”, como lo llamó Juan Ramón— manifestó, en el prólogo a su obra *La soledad*, el deseo de que sus composiciones vivieran en la voz del pueblo⁵³.

Por otro lado, hay que señalar que, en este mismo siglo, los debates entre poesía culta y poesía popular fueron una constante que alcanzó los discursos de ingreso en la Real Academia Española de algunos escritores como Antonio García Gutiérrez⁵⁴, Juan Valera⁵⁵, Luis Fernández Guerra o Enrique de Saavedra.

Por supuesto, en esta época no podemos dejar de mencionar nombres muy importantes como el de Agustín Durán⁵⁶ —tío abuelo de Antonio y Manuel Machado—, Antonio Machado

⁵³ «En cuanto a mis pobres versos, si algún día oigo salir uno de ellos de entre un corrillo de alegres muchachas, acompañado por los tristes tonos de la guitarra, daré por cumplida toda mi ambición de gloria y habré escuchado el mejor juicio de mis humildes composiciones» (Augusto Ferrán, *La Soledad. Colección de cantares populares y originales*, Sevilla, Signatura, 1998, pág. 37). Y lo consiguió, ya que algunas de sus coplas aparecen insertas, años después, en distintas colecciones, como en la colección de *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín, en la *Colección de cantes flamencos* (1889) de Demófilo y en *Cantares baturros. Colección popular de las coplas que se cantan en Aragón* (1910).

⁵⁴ Para García Gutiérrez, la poesía popular se halla en los refranes, cantares y romances.

⁵⁵ Valera reconoce que el punto en que deben coincidir el vulgo, los discretos y los doctos es en la poesía popular: «La poesía no debiera ser más que una, siendo siempre popular la buena, y la mala no popular ni merecedora del nombre de poesía» (Juan Valera, «La poesía popular, ejemplo del punto en que deberían coincidir la idea vulgar y la idea académica sobre la lengua castellana» (Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Juan Valera en el acto de su recepción el día 16 de marzo de 1862), en Real Academia Española, *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*. Tomo tercero, Madrid, Imprenta Nacional, 1865, pág. 246). No era de la misma opinión, en un principio, Menéndez Pelayo, quien consideraba que la lírica popular era de la clase iletrada y, por ello, no merecía ser recuperada, aunque posteriormente, con la publicación de *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días* y de *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, terminaría reconociendo el valor de esta lírica.

⁵⁶ Con los volúmenes de su *Romancero general*, Durán muestra los distintos tipos de romances que se conocían en la época. El testigo lo tomarán Ferdinand J. Wolf y Konrad Hofmann con *Primavera y flor de romances* (1856). De Durán dijo Juan Valera en su discurso de la Real Academia Española: «Baste decir y saber que, para gloria de España, no hay en nación alguna cantos populares que ni en calidad ni en abundancia puedan rayar tan alto, ni siquiera competir con nuestro romancero, en cuyo estudio, formación y divulgación tanta y tan merecida fama han adquirido algunos ilustres individuos de esta Real Academia, y singularmente el señor Durán, cuya nombradía y

y Álvarez (Demófilo) —padre de estos y gran estudioso del folclore andaluz—, Nicolás Böhl de Faber y su hija —Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero)—, Mesonero Romanos, Estébanez Calderón⁵⁷, Emilia Pardo Bazán, Miguel de Unamuno, Juan Antonio de Iza Zamácola y Juan Ramón Jiménez, entre otros.

Especialmente a Demófilo hay que agradecer su esfuerzo e inestimable contribución al legarnos dos obras de referencia cuya dirección estuvo a su cargo: la revista *El Folk-Lore Andaluz* y los once volúmenes de la *Biblioteca de Tradiciones Populares*. Aunque Fernán Caballero también desempeñó un importante papel, Rodríguez Becerra considera que la diferencia entre ambos estriba en la «preocupación metodológica sobre el cómo y para qué de la recolección»⁵⁸, vital para la sociedad *El Folk-Lore Andaluz*.

De los antecedentes más cercanos en el tiempo, uno de los más destacados para el grupo del 27 es Augusto Ferrán, de cuyas obras (en especial, *La Soledad* y *La Pereza*) se hallan ecos muy significativos en la lírica de García Lorca⁵⁹. Algunas de las seguidillas gitanas que Ferrán transcribe en sus libros fueron igualmente recogidas por Demófilo en los *Cantes flamencos*, por Rodríguez Marín en sus *Cantos populares españoles* y por Ricardo Molina en el volumen *Cante flamenco*. Además de Ferrán, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez fueron dos de los poetas más respetados por el grupo:

reputación se extienden y crecen en la docta Alemania, donde es apellidado por Wolf y por otros críticos el más eminente de los nuestros.»

⁵⁷ Según Luis Suárez Ávila, es el primero que recoge romances tradicionales en boca de gitanos, y lo hace durante su etapa sevillana, donde «conoce a quienes iban a ser los protagonistas de sus *Escenas andaluzas: El Planeta, El Fillo, La Perla, Ezpeletilla, Juan de Dios...* gitanos todos de procedencia gaditana (Cádiz y los Puertos) a quienes encuentra afincados en el barrio de Triana.» (Luis Suárez Ávila, «El romancero de los gitanos bajoandaluces. Del romancero a las tonás», *Dos siglos de flamenco. Actas de la Conferencia Internacional* (Jerez de la Frontera, 21-27 de junio de 1988), Jerez, Fundación Andaluza de Flamenco, 1989, pág. 53).

⁵⁸ Salvador Rodríguez Becerra, «El Folklore, ciencia del saber popular. Historia y estado actual en Andalucía», *Revista de Folklore*, 1999, nº 225, pág. 76.

⁵⁹ Véase Francisco Gutiérrez Carbajo, «Augusto Ferrán: un antecedente del popularismo de Lorca», *Poesía popular y escrituras poéticas en España (1898-1936)*, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 39-40, 2006, págs. 33-50.

Machado, con una gravedad y llaneza a lo Jorge Manrique y una angustia profunda de cante jondo, y a veces con la monotonía de ciego que recita los sucesos en las ferias, continúa el romance narrativo, muy semejante al conservado en la memoria del pueblo. [...] Juan Ramón Jiménez, por el contrario, descompone el romance: la anécdota desaparece, o queda diluida, diseminada en la música, hasta el extremo de casi no poderse contar. El acarreo de lo popular, apenas si existe, todo es invención. Juan R. Jiménez es, sin duda, el verdadero creador del romanticismo moderno.⁶⁰

En conclusión, la larga lista de autores andaluces de esta época —Lorca, Moreno Villa, Adriano del Valle, Prados, Alberti, Romero Murube...— marca claramente «una nueva etapa de oro de la lírica española con acento andaluz»⁶¹, sostenida «por una línea de fuerza fundamental que arranca de Bécquer, se extiende a través de Salvador Rueda, los Machado, Villaespesa o Juan Ramón hasta confluir en el 27: la línea de la cultura tradicional, popular, autóctona.»⁶² Y dentro de esta línea, como veremos a lo largo de las páginas que siguen, el flamenco tiene mucho que decir en la obra de algunos autores.

2.2 Poesía popular, poesía tradicional, popularismo y neopopularismo

Menéndez Pidal establece claras diferencias entre poesía popular y poesía tradicional. Según elucida, la poesía popular corresponde a un primer momento en que la difusión es poco amplia y muy fiel, ya que el pueblo repite las composiciones «sin alterarlas o rehacerlas»⁶³, mientras que la tradicional evidencia una extensa difusión que la hace ya “patrimonio común”, de ahí que prefiera hablar de poesía tradicional y no de lírica popular. En su origen, la poesía

⁶⁰ Rafael Alberti, «La lírica popular española», *Prosas encontradas*, Barcelona, Biblioteca de Autores Andaluces, 2004, pág. 111-112.

⁶¹ Rafael de Cózar, «Andalucía y la generación del 27», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515, 1993, pág. 319.

⁶² Ídem.

⁶³ Ramón Menéndez Pidal, «Poesía popular y poesía tradicional», en *Estudios sobre lírica medieval*, *op. cit.*, pág. 80.

tradicional era obra de un autor individual, que acoge y asimila un grupo o colectividad, repitiéndola y añadiéndole algunas variaciones. Es precisamente en este proceso donde la autoría se pierde. Así pues, el estilo tradicional es el «estilo común de la colectividad, [...] caracterizado por simplicidad perfecta, esencialidad intensa, liricidad transparente [...], algo, en fin, elaborado y depurado en el transcurso del tiempo, tan inconfundible con el artificio de cualquier estilo individual, por sencillo que éste sea»⁶⁴.

En definitiva, la poesía tradicional o de tipo tradicional, según definición de Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, incluiría textos que, sin ofrecer pruebas incontestables de transmisión oral, están en esa línea o reproducen el modelo literario de esa tradición.

Margit Frenk Alatorre, que examinó concienzudamente las categorías de poesía folklórica, popular y tradicional, elige la denominación “poesía de tipo popular”, ya que a su juicio incluye tanto a la propiamente folklórica como a aquella otra que la imita.

El popularismo como movimiento no supone una revolución, sino una repriminación o restauración que se inicia en el siglo XIX y aunque, de entrada, su prestigio y avance fue más lento que el del modernismo, con el tiempo, tuvo un eco y alcance más duraderos.

En su obra *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Gustav Siebenmann dedica un capítulo completo al popularismo (en concreto, el V); ahí señala que, desde el comienzo del Romanticismo, el popularismo juega un papel primordial en la historia de la expresión poética. Por poesía popular él entiende la poesía de tipo tradicional específicamente lírica, con características como la proximidad, la emotividad, el peso del recuerdo y la transitoriedad, y puesto que el papel del pueblo en la conservación y transmisión de un estilo “cantable-lírico”

⁶⁴ Ramón Menéndez Pidal, «Cantos románicos andalusíes», *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Madrid, Espasa Calpe, 1956, pág. 66.

es importantísimo, Siebenmann cree «justificado para España el nombre de popularismo»⁶⁵, que se encuentra por primera vez, según él, en Gustavo Adolfo Bécquer, Rosalía de Castro y Antonio Machado; aunque, a nuestro parecer, sería más justo considerar a Ferrán el precursor, pues con sus cantares entronca con una poesía tradicional de la que se puede seguir su estela hasta la Edad Media.

Popularismo, en definitiva, para Siebenmann, es una forma de poesía tradicional que se repite, mientras que el neopopularismo implica la presencia o participación de lo moderno, de ahí que las formas populares se realcen más a través del neopopularismo y no tanto en el popularismo⁶⁶.

Encontramos popularismo en los hermanos Manuel y Antonio Machado, en Juan Ramón Jiménez, en Miguel de Unamuno, en Salvador Rueda... A pesar de las distintas etapas poéticas, en todos ellos, el popularismo sobrevive hasta el final de sus días. Dentro del grupo poético del 27, podemos afirmar que Rafael Alberti y Federico García Lorca se hicieron con una de las conquistas más anheladas por algunos poetas: conseguir difuminar esa frontera que separa lo netamente popular, antiguo y anónimo, de lo moderno o contemporáneo. Y ahí Manuel Machado es un referente indiscutible para Alberti y Lorca, pues, aunque les movían finalidades estéticas más revolucionarias no habrían logrado «la desenvoltura y la emoción gitana que consiguieron»⁶⁷.

No obstante, hay que matizar la mitificada afinidad estética de ambos poetas, rechazada por José Bergamín, para quien la crítica “parecidista” los había juntado de manera artificial cuando, en verdad, sus caminos literarios eran tan opuestos como sus “paisajes natales”: «Lorca viene de lo popular, naturalmente, como un resultado, como un fruto; Alberti

⁶⁵ Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973, pág. 120.

⁶⁶ *Ibidem*, pág. 268.

⁶⁷ José Moreno Villa, «Manuel Machado, la manolería y el cambio», *Los autores como actores*, Ciudad de México-Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, pág. 125.

va a lo popular, con intención artística, para realizarlo»⁶⁸.

El debate que inauguró Díez-Canedo con su artículo «La luz del mediodía»⁶⁹ fue alimentado por numerosos críticos que vinieron a sumarse a uno u otro bando. Federico de Onís, por ejemplo, coincide con Bergamín al considerar que la poesía popular lorquiana «procede directamente de la tradición viva popular», mientras que la de Alberti procede de «la poesía recogida en las imitaciones cultas y en las colecciones del Renacimiento»⁷⁰. De la misma opinión es Juan Chabás⁷¹, que ve en Lorca un popularismo folklórico innato, mientras que en Alberti encuentra un popularismo culto aprendido de poetas del siglo XV⁷², como tendremos ocasión de comprobar en el capítulo dedicado al poeta portense.

2.3 Modernidad en la tradición

Como ya hemos comentado, la lírica popular atraviesa las producciones de muchos de los poetas de la historia de la literatura española. Baste recordar que, en el siglo XX, grandes autores como Antonio Machado, Manuel Machado y Juan Ramón Jiménez, al que tanto le deben Alberti, Lorca y, quizás en menor medida, Villalón no permanecieron ajenos a su influjo. Para Jorge Guillén, el 27 fue «una generación tan innovadora que no necesitó pagar a los antepasados remotos o próximos para afirmarse».⁷³ En otras palabras, sus incursiones en las vanguardias no impiden la búsqueda de signos de modernidad en la tradición oral hispánica. Así, la consigna que une a los autores del 27 se traduce en una eficaz fórmula: tradición más renovación.

⁶⁸ José Bergamín, «El idealismo andaluz», en *Litoral* (A Luis Cernuda), nº 79-80-81, 1978-1979, pág. 182.

⁶⁹ Enrique Díez-Canedo, «La luz del mediodía», en *Conversaciones literarias. Tercera serie: 1924-1930*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1964.

⁷⁰ Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, pág. 118.

⁷¹ Juan Chabás, *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, op. cit.

⁷² Juan del Encina y Gil Vicente son los más reconocidos. Este último insertó en sus autos, farsas y tragicomedias numerosas canciones con glosa.

⁷³ Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Madrid, Alianza, 1972, pág. 185.

Para Alberti, sin ir más lejos, el surrealismo —presente en obras capitales como *Sobre los ángeles* (1929) y *Sermones y moradas* (1930)—, con el abogo del ilogicismo, del mundo onírico, del subconsciente, etc., existía en España antes de que los franceses le dieran forma como sistema estético: «El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie de maravillosas retahílas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de lo para mí hasta entonces desconocido.»⁷⁴

A Dámaso Alonso le molesta tener que emplear un galicismo cuando «el llamado “surrealismo español” tiene raíces autóctonas»⁷⁵, hecho que se evidencia, por ejemplo, en las particulares imágenes oníricas presentes en el libro *Canciones*⁷⁶ o en la balada “Verde verderol” de Juan Ramón Jiménez, el «primer juego surrealista de la poesía del Sur»⁷⁷, por lo que el movimiento francés lo único que hizo fue fomentar su desarrollo.

En la década de 1920, asistimos en España a dos acontecimientos culturales importantes: por un lado, el desarrollo de las vanguardias (sobre todo, el ultraísmo, cuyo arco cronológico es 1918-1925) y, por otro, la formación del grupo literario del 27. Puesto que los movimientos de vanguardia, de entrada, no muestran demasiado interés en el pasado⁷⁸, no podían contar con el beneplácito de escritores aferrados a la tradición poética como Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado, guías espirituales del 27 (el primero, en la década del 1920 y el segundo, a partir de 1930, con el surgimiento de la poesía comprometida). Incluso Rafael Cansinos Assens y Guillermo de Torre, dos de los más eminentes defensores del movimiento ultraísta, mostraron en 1924 su reprobación (en el caso de Assens) ante el extremismo del movimiento y su decepción (en el caso de Torre). De hecho, es importante

⁷⁴ Rafael Alberti, «La poesía popular en la lírica española contemporánea», en *Prosas encontradas*, *op. cit.*, págs. 115-116.

⁷⁵ Dámaso Alonso, «Poesía arraigada», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 9, 1949, pág. 707.

⁷⁶ Véase Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1958.

⁷⁷ Ramón Gómez de la Serna, *Retratos contemporáneos*, Madrid, Aguilar, 1989, pág. 50.

⁷⁸ Recordemos que Tristan Tzara sentencia en su Manifiesto Dada: «Solo el contraste nos enlaza con el pasado». Manifiesto Dada 1918, en *Los siete manifiestos Dadá*, Barcelona, Tusquets, 1987, pág. 17.

reseñar aquí que Cansinos observa, y así lo recoge en el tercer volumen de su colección de estudios críticos *La nueva literatura*⁷⁹, puntos de contacto entre la pintura, la música y la literatura. Algunos casos resultan obvios, como las respectivas producciones (óleo y poema) de Maruja Mallo y Concha Méndez⁸⁰: el título “Verbena”⁸¹ revela en ambos casos, por un lado, el diálogo que se establece entre poesía y pintura, y, por otro, la aleación entre temas tradicionales y «formas renovadoras de las vanguardias cosmopolitas»⁸². A este ejemplo se pueden unir otros nombres, como los de los hermanos Machado, Juan Ramón Jiménez y José Sánchez Rodríguez (anteriores al 27), así como Collantes de Terán, Romero Murube y Rafael Porlán, que podrían ser perfectamente equivalentes, en pintura, primero de Ignacio Zuloaga, que «había contribuido a fijar una tipología de la representación femenina flamenca»⁸³, y luego de Julio Romero de Torres⁸⁴, «en tonos más lúgubres, con aire más litúrgico»⁸⁵; el de Edgar Neville⁸⁶ en el cine, que, décadas después, estrenaría *Duende y misterio del flamenco* (1952), película con la que rinde homenaje al cante y baile; o los de Manuel de Falla, Enrique Granados e Isaac Albéniz en música. Precisamente, la incorporación de melodías y ritmos populares como sustrato en las composiciones musicales cultas es una apuesta análoga a la de la estética neopopularista.

⁷⁹ Rafael Cansinos Assens, *La nueva literatura*. Tomo III: *La evolución de la poesía (1917-1927)*, Madrid, Páez, 1927, pág. 242.

⁸⁰ Ambas fueron *flâneuses* en Madrid. (Mercedes Gómez Blesa, *Modernas y vanguardistas. Mujer y democracia en la II República*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2009, pág. 166).

⁸¹ Según declara Concha Méndez en sus memorias, Mallo pintó una serie de cuadros de las fiestas populares de Madrid en los que reflejó imágenes que brotaron de sus charlas. Véase Paloma Ulacia Altolaguirre, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori, 1990.

⁸² Román Gubern, «La cultura visual de la generación del 27», *Actas del congreso “La generación del 27 en las aulas”* (Málaga y Granada, 24-27 de abril de 2008), Sevilla, Asociación Andaluza de Profesores de Español Elio Antonio de Nebrija, pág. 21.

⁸³ José Carlos Mainer, *Historia de la literatura española*. 6. Modernidad y nacionalismo. 1900-1939, Madrid, Crítica, 2010, pág. 67.

⁸⁴ Dice Richard A. Cardwell que «el pintor cordobés, en consonancia con los poetas de su propia época [...], trató de recuperar el espíritu del arte y cante popular. Lo hizo en una serie de cuadros que celebraban la vitalidad del arte del pueblo [...] a partir del año 1908 hasta el apoteosis [sic] de finales de los veinte: “La musa gitana” (1908), “Nuestra Señora de Andalucía (1908), “La consagración de la copla” (1912), “Carceleras” (1917), “La saeta” (1917), “Alegrias” (1917), “Ofrenda al arte del toreo” (1929), etc.» (En José Sánchez Rodríguez, *Alma andaluza* (Poesías completas). Estudio preliminar por Richard A. Cardwell. Edición, introducción, biografía y bibliografía por Antonio Sánchez Trigueros. Granada, Universidad de Granada, 1996, pág. 81).

⁸⁵ José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española*, *op. cit.*, pág. 67.

⁸⁶ Neville fue testigo directo del Concurso de Cante Jondo de Granada en 1922.

Pero, mientras que esos puntos de contacto y sinergias que se dan en las tres disciplinas principales —música, pintura y literatura— son una verdad admitida por muchos e incuestionable, no lo es tanto la pretensión de ampliar el alcance del universo creador del 27 y llevarlo hasta el ámbito científico, como sugiere la investigadora Almudena de la Cueva⁸⁷, para quien la ciencia, representada en aquella época por la eminente figura de Severo Ochoa, es una vertiente más.

Tal y como advierten Max Aub, Francisco Javier Díaz de Revenga y Anthony Leo Geist, el grupo enriquece la poesía poniendo en circulación metros olvidados⁸⁸, de modo que, «junto a los modos de vanguardia [...], casi en un paradójico modo de unir dos tendencias»⁸⁹, se percibe un auge de la métrica tradicional en esta década:

Muchos jóvenes poetas abandonan el verso libre y escriben sonetos, décimas, canciones, villancicos, versos endecasílabos y alejandrinos: formas antiguas, difíciles algunas, que exigen esfuerzo y disciplina. El fenómeno no escapó a la atención de artistas y críticos de ese tiempo. En efecto, vino a ser campo de batalla del enfrentamiento de tradición y modernidad, dialéctica constante del arte del siglo XX. Polarizó a los contrarios en dos bandos: los que consideraban regresiva la vuelta a la estrofa, un retorno en cuerpo y alma a la tradición, y por lo tanto una traición de los principios del arte de vanguardia; y los que defendían la rehabilitación de estrofas y metros tradicionales como una evolución de la vanguardia, una afirmación de modernidad.⁹⁰

Algunos críticos como Antonio Marichalar y prosistas como Benjamín Jarnés o Francisco Ayala muestran desconfianza y malestar ante la vuelta a la estrofa y la regularidad

⁸⁷ Véase el diario *La opinión de Zamora*, 10 de octubre de 2014. En <http://www.laopiniondezamora.es/zamora/2014/10/10/cueva-amplia-concepto-generacion-27/794369.html>

⁸⁸ Max Aub, *La poesía española contemporánea*, Ciudad de México, Universitaria, 1954, pág. 142.

⁸⁹ Francisco Javier Díez de Revenga, *La métrica de los poetas del 27*, Murcia, Universidad de Murcia, 1973, pág. 200.

⁹⁰ Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Madrid, Guadarrama, 1980, págs. 132-133.

métrica clásica, pues consideran que, además de ser algo caduco, traiciona y restringe el camino hacia la modernidad, hacia el arte nuevo. Sin embargo, lo cierto es que los poetas del grupo del 27 no cuestionaron ni rechazaron la modernidad, como prueban las trayectorias poéticas de cada uno de ellos, ni se erigieron en defensores feroces de la más rancia tradición; más bien, quisieron revelar la modernidad que se halla en la tradición.

La incorporación de lo popular en la poesía del 27 es un asunto mucho más complejo de lo que a simple vista parece y, como veremos, no es algo que incumba únicamente a la métrica. Esta recuperación de lo popular, en medio de la eclosión de los ismos, contribuyó a que los del 27 hallaran su propio camino⁹¹ y descubrieran «las esencias de la tradición más pura de nuestra poesía»⁹², una tradición también presente en el cante gitano-andaluz, como apunta Lorca en carta a Adolfo Salazar el 2 de agosto de 1921:

estoy aprendiendo a tocar la guitarra; me parece que lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español. Acompaño ya fandangos, peteneras y *er cante de los gitanos*, tarantas, bulerías y ramonas. Todas las tardes vienen a enseñarme *el Lombardo* (un gitano maravilloso) y Frasquito *er de la Fuente* (otro gitano espléndido). Ambos tocan y cantan de una manera genial, llegando hasta lo más hondo del sentimiento popular.⁹³

Lejos de lo que supone un costumbrismo fácil, la línea neopopularista de “la joven literatura” circula o viaja por dos caminos: el de la literatura ágrafa y el de la literatura fijada por la escritura. Dentro de la literatura oral, encontramos numerosas canciones y romances populares que sirvieron de base para la creación de nuevos textos. Es sobradamente conocida, en el caso concreto de Lorca, la fuente de inspiración que supusieron las nanas populares, canciones, romances, leyendas, soleares y seguidillas que escuchó, en boca de algunas vecinas

⁹¹ Pedro Manuel Piñero Ramírez, «El romancero en los poetas del 27», *Generación del 27. Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515, 1993, pág. 336.

⁹² Víctor García de la Concha citado por Víctor de Lama (ed.), *Poesía de la generación del 27*, Madrid, Edaf, 1997, pág. 46.

⁹³ Adolfo Salazar, *Epistolario. 1912-1958*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2008, pág. 114.

y, por supuesto, criadas como Anilla la Juanera y Dolores la Colorina, que durante su infancia le dieron «la médula del país»⁹⁴. En la misma carta a Adolfo Salazar del 2 de agosto de 1921, le comunica desde el pueblo de Asquerosa: «enfrente de mi puerta una mujer cantaba una *berceuse* que era como una serpentina de oro que enmarañaba todo el paisaje.»⁹⁵ A pesar de su analfabetismo, la alegre Dolores la Colorina ejerció una indiscutible influencia en Lorca, pues «fue su maestra en multitud de juegos y su estrecha colaboradora en representaciones de marionetas y todo tipo de celebraciones»⁹⁶, convirtiéndose así en una importante «correa de transmisión del tesoro de la cultura oral que tanta importancia iba a tener más tarde en su obra.»⁹⁷

El papel de las mujeres en el mantenimiento de la tradición oral es tan importante, que el flamencólogo y especialista en romances Luis Suárez Ávila sospecha que el romancero antiguo fue cultivado por mujeres gitanas y no por hombres, ya que estos eran condenados a galeras y a los niños los apartaban tempranamente de las familias.⁹⁸

El valor intemporal de todas estas composiciones también es reconocido por Alberti, que tuvo como primera “maestra” a la gitana Milagros Maya, costurera en la casa familiar que enseñó al poeta portuense canciones populares, romances y oraciones, por lo que la influencia de estas mujeres en esa primera formación y educación estética es palpable:

esa relación del niño con la servidumbre doméstica bajoandaluza crea un evidente e imperecedero vínculo de dependencia estética. Una tata tenía [...] más poder que la señora de la casa [...]. Una tata, como Dios mandaba, te enseñaba a respirar métricamente, con el trisílabo, primero (¡Ajó!) para seguir con el pentasílabo y el hexasílabo [...] y terminar con el octosílabo

⁹⁴ En su conferencia «Canciones de cuna españolas», el poeta granadino explicaba: «El niño rico tiene la nada de la mujer pobre, que le da al mismo tiempo, en su cándida leche silvestre, la médula del país.» (Federico García Lorca, *Obras VI. Prosa I*, Edición de Miguel García-Posada, Madrid, Akal, 1994, pág. 296).

⁹⁵ Adolfo Salazar, *Epistolario. 1912-1958*, op. cit., pág. 114.

⁹⁶ Esperanza Ortega, Introducción, en Federico García Lorca, *Romancero gitano*, Austral, 2004, pág. 16.

⁹⁷ Ídem.

⁹⁸ Luis Suárez Ávila, «El romancero de los gitanos bajoandaluces. Del romancero a las tonás», art. cit., pág. 43.

en escabrosas historias que te cantaban de mujeres seductoras, de incestos e incluso adulterios, que ni repelían a tus tiernos oídos infantiles, ni a ellas mismas. Así te cantaban y te aprendías las historias de los amores de Gerineldo y de la princesa Enilda sorprendidos por el rey durmiendo juntos [...]; los de los hermanos Amnón y Tammar⁹⁹.

En esta época existe una cierta predilección por el fragmento. Como asevera Soria Olmedo, al igual que se exalta la viveza del esbozo pictórico frente a la obra acabada, la mirada moderna de esta generación se posa «en las breves canciones sintéticas, elementales» del pasado.¹⁰⁰

En el caso de la herencia literaria escrita, hay que señalar la importancia que tuvieron para autores como Lorca y Alberti los romanceros y cancioneros¹⁰¹ y la promoción que realizan Menéndez Pidal y el Centro de Estudios Históricos (donde trabajaron Moreno Villa, Pedro Salinas y Dámaso Alonso), animando a su estudio e investigación:

Hay en los estudiosos del Centro la conciencia histórica de recrear una tradición dirigida hacia el pasado remoto y también de proyectarla hacia el presente y el futuro, puesto que ellos han descubierto que sigue viva; y a veces, aunque raras, supera a la antigua. Recordemos la nueva versión del romance de la Infantina, por ejemplo, más hermosa que las anteriores:

el tronco tenía de oro, — las ramas de plata fina,
cabellos de su cabeza — todo el roble lo cubrían
y con la luz de sus ojos — todo el monte esclarecía.¹⁰²

Fue muy relevante el impulso que los historiadores y literatos, principalmente a través

⁹⁹ Luis Suárez Ávila, «Consecuencias y secuelas de los buenos principios: el neopopularismo en Rafael Alberti», *Culturas Populares*. Revista Electrónica 4, enero-junio 2007, págs. 2-3. En <http://culturaspopulares.org/articulos/suarez2.pdf>

¹⁰⁰ Andrés Soria Olmedo, *Las vanguardias y la generación del 27*, op. cit., pág. 69.

¹⁰¹ Precisamente este último se enorgullecía de haber empleado las 4 000 pesetas del Premio Nacional de Literatura otorgado a *Marinero en tierra* en la adquisición del *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI* (1890), también llamado *Cancionero de Barbieri* (en honor a Francisco Asenjo Barbieri, que lo encontró en el Palacio Real de Madrid), y en las *Obras completas* de Gil Vicente.

¹⁰² Solita Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, 1975, pág. 82.

del Centro de Estudios Históricos (con Ramón Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, Eduardo Martínez Torner, entre otros), dieron a las formas tradicionales, rescatando importantes manuscritos medievales y del Siglo de Oro español que habían permanecido ocultos, y editando cancioneros cultos y populares no sólo en la península, sino también en las Islas Canarias, donde Agustín Espinosa («botánico de la poesía popular»¹⁰³, como a él mismo le gustaba llamarse) recupera romances tradicionales del archipiélago, los envía a Menéndez Pidal en 1927 y los da a conocer en la revista *La Rosa de los Vientos*¹⁰⁴, de la que fue jefe de redacción. Tampoco podemos olvidar el nombre de Julio Cejador, quien, entre 1921 y 1930, contribuyó significativamente con el estudio, recopilación y posterior publicación de los nueve tomos de su obra *La verdadera poesía castellana*, aumentando el culto y admiración por el *Cancionero Musical de Palacio*, la obra de Gil Vicente y de Lope de Vega entre otros.

Para Soria Olmedo, el Centro de Estudios Históricos, Juan Ramón Jiménez y Manuel de Falla «configuran lo que puede llamarse “depuración de la mirada” en los nuevos»¹⁰⁵. En especial, Juan Ramón fue un referente indiscutible para el florecimiento de esa nueva sensibilidad¹⁰⁶, abriendo las puertas de la lírica a la tradición (sobre todo andaluza) «al buscar la simplicidad de forma y economía de recursos que se dan en ella»¹⁰⁷, aunque a partir de 1927 se pusieron de manifiesto las diferencias entre algunos de los jóvenes poetas y Juan Ramón: «Y las peleas de verdad comenzaron.»¹⁰⁸ En lo que respecta a Falla, no podemos dejar de mencionar el mítico Concurso de Cante Jondo (celebrado en la Plaza de los Aljibes de la

¹⁰³ Véase Maximiano Trapero, «Agustín Espinosa, primer investigador del romancero canario», *Revista de Filología*, nº 6 y 7, 1987-88, págs. 431-455.

¹⁰⁴ En ella publicó los romances “La devota de San Francisco”, “La bastarda y el segador”, “Santa Iria” (publicados en el nº 1, abril de 1927), “Sildana” (publicado en el nº 2, mayo de 1927), “Los cautivos Melchor y Laurencia” (publicado en el nº 3, junio de 1927), “La serrana de la Vera”, “Marinero al agua” y “Riña en el campo” (publicados en el nº 4, diciembre de 1927).

¹⁰⁵ Andrés Soria Olmedo, «Los usos de lo popular», en Luis García Montero (ed.), *Rafael Alberti: El poema compartido*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2003, pág. 37.

¹⁰⁶ Dice Antonio Blanch que «en la tarea de la depuración verbal, el maestro indiscutible y directo de los poetas del 27 fue, sin duda, Juan Ramón Jiménez» (Antonio Blanch, *La poesía pura. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos, 1976, pág. 124).

¹⁰⁷ Solita Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, op. cit., pág. 69.

¹⁰⁸ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, I (Primero y Segundo libros, 1902-1931), op. cit., pág. 283.

Alhambra los días 13 y 14 junio de 1922) que promovió con el escultor y pintor Miguel Cerón¹⁰⁹ y Lorca.

José María Quiroga Plá recomendaba la lectura de *Flor Nueva de Romances Viejos* (1928) de Menéndez Pidal porque veía llamativos ejemplos de afinidad de los jóvenes poetas con la poesía tradicional castellana. El mismo Quiroga Plá da a conocer a través de las revistas *Litoral* y *Meseta* sus poemas “Delgadina”, “Don Bueso” y “Gerineldo”, recreaciones de antiguos romances, mientras que Ramón G. Ribot publica, también en el número 4 de *Meseta*, el “Nuevo romance del Conde Arnaldos”, escrito en versos alejandrinos.

Es conveniente señalar aquí que las investigaciones de Menéndez Pidal, a principios del siglo XX, suponen un importante avance en los estudios del romancero con respecto a los anteriores, del siglo XIX (Agustín Durán, Manuel Milá y Fontanals o Marcelino Menéndez Pelayo), porque desecha ese criterio restrictivo de clasificación que se circunscribía únicamente a la métrica y amplía el repertorio tomando como guía tres rasgos definidores: el tema (cualquier situación dramática o acción presentada en un estilo épico-lírico¹¹⁰ o narrativo)¹¹¹, la forma (octosílabos, hexasílabos, pareados y otros que presenten asonantes diversos) y la transmisión (presta especial atención a aquellos que gozan de gran popularidad y que se transmiten de generación en generación).¹¹²

Esa labor de rescate es parangonable a la que realizaron en su momento autores como

¹⁰⁹ Al parecer, la idea del certamen la tuvo Cerón, que le sugirió a Falla que los daños que la ópera flamenca estaba causando en esa época se podían combatir con un certamen no profesional. Tanto Lorca, con sus conferencias, como Fernando de los Ríos, que consiguió congrega a intelectuales y artistas para apoyar el certamen con su presencia, desempeñaron un papel importante. A esa “cruzada musical” se unirían, entre otros, Andrés Segovia, Joaquín Turina, Manuel Ángeles Ortiz, Ignacio Zuloaga y Santiago Rusiñol.

¹¹⁰ Para Américo Castro, «los destellos líricos suspenden y desplazan el mero suceder épico» (Américo Castro, *Lo hispánico y el erasmismo*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942, pág. 44).

¹¹¹ Pedro Salinas considera que en el romance primitivo confluyen tres fuerzas —narración (tendencia preferente), dramatismo y lirismo— que, al armonizarse, confieren al poema un sentido completo y perfecto (Pedro Salinas, «El romancismo y el siglo XX», en *Obras completas*. Vol. II, *op. cit.*, pág. 1248).

¹¹² Véase Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. Teoría e historia. Tomo II, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.

Juan del Encina¹¹³, Gil Vicente¹¹⁴, Góngora, Lope de Vega¹¹⁵ (presente en tantas y tantas páginas del 27) y, en el Romanticismo, Augusto Ferrán y Bécquer (recordemos que en el Romanticismo se redescubre el romance y que, precisamente, estos autores registran en sus composiciones la influencia de la copla popular porque persiguen una lírica natural y breve, alejada de la ampulosidad de la poesía oratoria). Bécquer, “el *arpa olvidada*” de ese siglo, pasa a hermanarse con Rosalía de Castro (lectura imprescindible y destacado referente literario para muchos), quien, «con una percepción y finura extraordinarias, vuelve, en su lengua galaica, a expresarse en el tono, ahora exacerbado, de los primitivos cancioneros galaico-portugueses.»¹¹⁶

Ángel E. Porrás del Campo¹¹⁷ asegura que la razón por la que ese género prende con fuerza en Bécquer está en las concomitancias que se dan entre la poesía popular y la moderna; a saber: sencillez, predilección por la asonancia, tono melancólico, desinterés por la rima y lo preceptivo, etc. A estas características habría que añadir la concisión y el carácter epigráfico, propios de la copla popular, que son los que instauran esa vuelta a la estrofa breve de cuatro

¹¹³ Figura representativa del *Cancionero Musical de Palacio*, «poeta que, cuando se abandona con afectuosa complacencia al sentimiento popular, se eleva sobre las pesadísimas y trabajosas concepciones que le imponían otras veces sus doctrinas literarias: poeta y músico al mismo tiempo, como exige la verdadera poesía lírica, la primitiva, la única que cultiva el pueblo.» (Ramón Menéndez Pidal, «Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española», en *Estudios sobre lírica medieval*, op. cit., pág. 56).

¹¹⁴ Dice Ramón Menéndez Pidal: «cuando en Castilla se compilaba el *Cancionero Musical*, se levantaba en Portugal Gil Vicente. En esa despierta y feliz edad en que el sentimiento de la unidad hispánica dominaba la política y el arte de un cabo al otro de la península, Gil Vicente regocijaba la corte manuelina con la tonada de los cantos tradicionales, mezclando siempre los portugueses con los castellanos, según asaltaban continua y pertinazmente su imaginación al bullir de la vida de sus farsas, autos y comedias. En aquel jovial espíritu renacentista, el encantador recuerdo de la canción popular surge hasta en medio de las evocaciones del clasicismo» (Ramón Menéndez Pidal, «Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española», en *Estudios sobre lírica medieval*, op. cit., pág. 56).

¹¹⁵ «Lo que los renacentistas habían hecho por espíritu de humanidad, lo hizo Lope por espíritu nacional; en el teatro de Lope, ancho como el océano, derraman su caudal todas las venas que manan y fluyen por el suelo poético español, y en sus escenas de la vida ciudadana o rústica, histórica o fabulosa, concebidas con toda la cordial y vehemente comprensión de aquel profundísimo temperamento artístico, hallaremos el más copioso florilegio de lírica popular que jamás fue recogido. Sin el opulento teatro de Lope, no conoceríamos la lírica tradicional en toda aquella extensión que le hemos señalado como característica; no tendríamos idea de su gran variedad en cantos de fiesta y de trabajo, de alegría y de dolor, o de devoción religiosa. Y Lope no sólo nos da multitud de esos cantos, sino que, como ningún poeta dramático, nos transmite la vida misma que los producía, el modo de corearlos y el estrépito y algazara de las fiestas en medio de las cuales la poesía brotaba.» (Ramón Menéndez Pidal, «Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española», en *Estudios sobre lírica medieval*, op. cit., pág. 59).

¹¹⁶ Rafael Alberti, «Lope de Vega y la poesía contemporánea», en *Prosas encontradas*, op. cit., pág. 195.

¹¹⁷ Ángel Esteban Porrás del Campo, «Bécquer y Martí: popularizadores de lo popular», *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, Vol. 7, nº 1, 1991, pág. 13.

versos octosílabos¹¹⁸.

Juan Ramón Jiménez lo consideraba «casi un poeta dialectal de acento y otro de cante hondo»¹¹⁹ y destacaba la relación de las *Rimas* con el cante jondo al preguntar: «Muchas de las rimas de Bécquer, ¿qué son sino peteneras, soleares, malagueñas, sevillanas mayores?»¹²⁰. En este sentido, sorprenden las semejanzas temáticas y formales que se dan al comparar algunas rimas de Bécquer y cantares de Ferrán con algunas de las coplas recogidas por Iza Zamácola, Don Preciso, y Fernán Caballero, por lo que se atestigua el profundo conocimiento que tenían estos autores de las colecciones de cantares al tiempo que cobra fuerza la hipótesis de que ambos desarrollaron temas similares a través de fuentes literarias comunes: las colecciones de coplas¹²¹.

No obstante, la tradición clásica de la literatura española en el 27 también aparece representada por Jorge Manrique, Francisco de Aldana, Quevedo, Calderón..., así hasta llegar al siglo XX y recibir el magisterio de escritores como Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, cuya siguiente copla, dentro de los “Apuntes líricos para una geografía emotiva de España”, sirve de ejemplo:

Desde Sevilla a Sanlúcar,
desde Sanlúcar al mar,
en una barca de plata
con los remos de coral;
donde vayas, marinero,
contigo me has de llevar.

¹¹⁸ Véase Mario Penna, «Las rimas de Bécquer y la poesía popular», *Revista de Filología Española*, Vol. LII, nº 1-4, 1969, págs. 187-215, o en *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1971, pág. 210.

¹¹⁹ Juan Ramón Jiménez, «Poesía cerrada y poesía abierta», *art. cit.*, pág. 101.

¹²⁰ Juan Ramón Jiménez, «Dos aspectos de Bécquer», en *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1960, pág. 112.

¹²¹ Véase Antonio Carrillo Alonso, «La influencia del cantar andaluz en Gustavo Adolfo Bécquer», *CAUCE. Revista de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, nº 10, 1987, págs. 167-197.

Aunque Antonio Machado no pretendiera emular la forma popular, porque esta es “inimitable”, “Proverbios y Cantares”, de *Nuevas canciones* (1917-1930), representa a la perfección el neopopularismo, ya que condensa su pensamiento mediante una expresión conceptual, cercana en muchos casos al flamenco y a ese alma que canta y que piensa en el pueblo¹²²:

XXI

...Pero yo he visto beber
hasta en los charcos del suelo.
Caprichos tiene la sed...

LIV

Le tiembla al cantar la voz.
Ya no le silban sus coplas;
que silban su corazón.

LVI

Conversación de gitanos:
—¿Cómo vamos, compadrito?
—Dando vueltas al atajo.

LVIII

Creí mi hogar apagado
y revolví la ceniza...
Me quemé la mano.

¹²² Manuel Tuñón de Lara, «Un texto de don Antonio Machado», *Bulletin Hispanique*, n° 71, 1969, págs. 312-317.

Jorge Guillén (bajo el seudónimo de Pedro Vila) apunta, en una lúcida crítica de 1924 publicada en *La Libertad*, las dos líneas que magistralmente intervienen en esa sección de “Proverbios y Cantares” y que ya era una tendencia constatada en la lírica de la época: ese desmenuzamiento de la realidad, del instante capturado en un breve poema cuya intensidad lírica trae a partes iguales el haikai y la copla andaluza.¹²³

En 1920, el crítico Díez-Canedo afirmaba que *Eternidades* (1916-1917) de Juan Ramón Jiménez y *Nuevas Canciones* de Antonio Machado estaban emparentadas con el tanka y el haikai¹²⁴ japoneses por la concisión y la densidad del sentido¹²⁵, es decir, por su capacidad de quintaesenciarse. Precisamente, a Juan Ramón la influencia le venía por la revisión de títulos como *Stray Birds* (1916) de Rabindranath Tagore (traducido por Zenobia Camprubí) y, posteriormente, por la lectura de obras como *Sages et poètes d’Asie* (1923), de Paul-Louis Couchoud.

En el mismo año, 1920, el musicólogo Adolfo Salazar, que al igual que Díez-Canedo cultivaba el haikai¹²⁶, aseguraba que esa flor ofrecía un aroma distinto en el clima occidental, que «puede hacerla crecer de manera insospechada»¹²⁷, por lo que animaba a los poetas a que lo practicasen.

La polaridad de lo universal y lo nacional en Salazar se resuelve en la determinación de «tomar al canto del pueblo formas elementales de expresión que renueven y aumenten el capital cosmopolita. Universalidad por singularización: he ahí la tesis»¹²⁸. Y, justamente, la

¹²³ Pedro Vila, «La poesía española en 1923», en Jorge Guillén, *Hacia Cántico*, Barcelona, Ariel, 1980, págs. 460-466.

¹²⁴ Aunque en la literatura hispánica se emplea con frecuencia la voz *haikai* como sinónimo de *haiku*, «tenía una connotación de ligereza e inclusive de humorismo». Véase José María Balcels, «Poesía hispánica japonesista», *Estudios humanísticos. Filología*, nº 18, 1996, pág. 94.

¹²⁵ Enrique Díez-Canedo, «Haikais», *España*, Año VI, nº 284, 9 de octubre de 1920, págs. 11-12.

¹²⁶ La revista *Reflector* publicaba, en su primer número (diciembre de 1920), “Jornada (Seis hai-kais)” de Adolfo Salazar con ilustración de Barradas, págs. 6-7.

¹²⁷ Adolfo Salazar, «Proposiciones sobre el Hai-Kai», *La Pluma*, Vol. I, nº 6, noviembre de 1920, pág. 269.

¹²⁸ Christopher Maurer citado por Andrés Soria Olmedo, *Las vanguardias y la generación del 27*, op. cit., pág. 71.

práctica del japonésimo lírico en aquellos años estaba estrechamente relacionada con la recuperación de formas estróficas tradicionales (la silva, la décima, la redondilla, el romance y el soneto) y de las canciones y coplas andaluzas populares. En definitiva, la tradición «sólo pervive en un juego de asimilación y transformación, de diálogo (Bachtin) ansioso (Bloom) con el presente»¹²⁹.

¹²⁹ Andrés Soria Olmedo, *Las vanguardias y la generación del 27*, op. cit., pág. 9.

3. NÓMINA DE AUTORES

3.1 Fernando Villalón

Fernando Villalón es un gran hombre que vivió en Tartessos. Se despertó del sueño milenario ya viejo, viejísimo, con siglos a la espalda. Pero vejez de siglos es juventud auténtica. Primitividad. Por eso su voz suena madura y virgen. Con refinamiento pluriañoso, de andaluz macerado. Y con gracia de niño que juega desnudo con las fieras de Gerión.

(Ernesto Giménez Caballero)

El sevillano Fernando Villalón-Daóiz y Halcón (Sevilla, 1881-Madrid, 1930) fue un caso singular y curioso dentro del grupo poético del 27. De hecho, Ángel González destaca el contraste que supone la figura de Villalón con la “profesionalidad y dedicación” de otros poetas: «Fernando Villalón, tan preciso y original, a veces, en la estilización de formas y temas populares, parece un escritor de otra estirpe, un afortunado poeta “de domingo”»¹³⁰.

Villalón fue noble (ostentaba el título de conde de Miraflores de los Ángeles¹³¹), ganadero, garrochista y poeta tardío¹³² cuya actividad literaria quedó eclipsada por su conocida afición a los asuntos esotéricos y su carácter supersticioso, aspectos de los que dio buena cuenta su primo Manuel Halcón¹³³ y que serán determinantes, como veremos a continuación, en la confección de algunos poemas.

¹³⁰ Ángel González, *El grupo poético de 1927* (Antología), Madrid, Taurus, 1976, pág. 39.

¹³¹ En sus *Retratos Contemporáneos*, Gómez de la Serna dijo: «Siempre nos tuvo callado que era conde de Miraflores de las Ángeles [sic] y en su modestia ni se la daba siquiera de poeta, sino de ganadero fracasado.» (Ramón Gómez de la Serna, *Retratos Contemporáneos*, *op. cit.*, pág. 249).

¹³² Su primer libro, *Andalucía la Baja*, ve la luz en 1926, cuando el autor tenía 46 años.

¹³³ Véase Manuel Halcón, *Recuerdos de Fernando Villalón*. Edición y prólogos de Jacobo Cortines y Alberto González Troyano, Sevilla, Renacimiento, 2017.

El escritor sevillano no participó del mundo literario hasta que *Andalucía la Baja* (1926) vio la luz. Jacques Issorel nos informa de que la dedicación de Villalón a la literatura coincide con su ruina económica, que le impide seguir ocupándose de la cría de los toros¹³⁴ capaces de luchar en igualdad de condiciones con el diestro¹³⁵. Sin embargo, Alberti recordaba en su conferencia sobre «Lope de Vega y la poesía contemporánea» que los quince millones de pesetas que le dejó la abuela en herencia se los «gastó, o tiró, en los negocios más poéticos»¹³⁶, idea en la que coincide Manuel Halcón, para quien aquella herencia le permitió alimentar su poesía durante largos años¹³⁷. A pesar de esa total entrega, «el mejor poeta novel de toda Andalucía»¹³⁸ (según el torero y dramaturgo Ignacio Sánchez Mejías) recibió calificativos poco amables de Pedro Salinas, que lo llamó «perseguidor de la poesía», aunque, posteriormente, en «El romancismo y el siglo XX» se corrigió y alabó la recuperación de asuntos y acentos que habían sido desterrados de la literatura y no habían recibido un tratamiento poético¹³⁹. Precisamente, en el tratamiento de muchos de esos asuntos a los que alude Salinas es donde se condensa parte del mérito y de los aciertos del poeta sevillano. De hecho, Villalón, a pesar de su condición aristocrática, cuenta con una gran sensibilidad social, pues dirige su atención a los marginados: bandoleros, rufianes, contrabandistas, gitanos... Como bien atisbó Alberti, una de las peculiaridades de la poesía de Fernando Villalón radica en la influencia de Lope, actualizado en sus versos con la compañía de tan singulares personajes:

¹³⁴ Véase la Introducción a las *Poesías completas* de Fernando Villalón, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 12.

¹³⁵ «El fracaso estupendo de Villalón como ganadero se debía a que quiso crear una ganadería de toros bravos, con los ojos verdes y con sangre de búfalos, además de con cuernos de grave media luna, con el corte del afilado menguante de los cielos de Andalucía.

Y le salieron esos toros.

¡Vaya si le salieron! Y ahí está su fracaso después de su gloria, que los toreros les tomaron miedo.

El mismo Belmonte, el valiente, parece que fue a ver esos toros de etimológica y mitológica estampa y le dijo:

—Nada, chiquillo, que no se les puede torear... Que serían ellos quienes torearían y estoquearían al torero.

En vista de eso, Villalón, que había buscado la cruce con los toros más antiguos de España, los que quedaron de Tartesos, los tuvo que llevar con tristeza al matadero para que allí los matasen sin pena ni leyenda, vulgarmente, como a ganado para comestible, con la sórdida puntilla del matarife.» (Ramón Gómez de la Serna, *Retratos Contemporáneos*, op. cit., pág. 250).

¹³⁶ Rafael Alberti, «Lope de Vega y la poesía contemporánea», en *Prosas encontradas*, op. cit., pág. 201.

¹³⁷ Manuel Halcón, *Recuerdos de Fernando Villalón*, op. cit.

¹³⁸ En Rafael Alberti, *Imagen primera de...*, Barcelona, Seix Barral, 1999, pág. 68.

¹³⁹ Véase Pedro Salinas, *Ensayos de literatura hispánica. Del Cantar de Mio Cid a García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1967.

al escarbar en la onda de su río, tropezó también con las galeras de plata que Lope vio arribar a la Torre del Oro. Pero el Lope de Villalón suele estar cruzado de toreros románticos, bandoleros de los llanos de Écija y la serranía de Córdoba.¹⁴⁰

En definitiva, en la producción del poeta sevillano conviven con suerte y gran originalidad dos eternos rivales: el magisterio y genio aristocrático de Góngora con la eficacia y sencillez expresiva de Lope, cuya poesía está perfectamente arraigada en la tradición popular¹⁴¹.

Junto a Adriano del Valle y el médico y escritor Rogelio Buendía, Villalón funda la revista onubense *Papel de Aleluyas. Hojillas del calendario de la nueva estética*, que compendia su poética y la de otros poetas del 27. El nombre de la publicación, de gusto netamente neopopular, fue propuesto por Adriano del Valle y compitió con *Cartel de feria*, título igualmente neopopular que sugirió Villalón. Aunque, por su afán de novedad, estaba en línea con las nuevas estéticas (como demuestra la inclusión de textos con aires vanguardistas), la publicación no sólo no alentó una ruptura con la poesía tradicional, sino que manifestó un profundo amor a la tradición e interés por lo popular.

A pesar de que la misteriosa personalidad de Villalón, amplificada por los muchos mitos que hicieron circular amigos y familiares, eclipsó su producción literaria¹⁴², y a pesar incluso de que su actividad literaria apenas duró cuatro años (de 1926, año en que aparece *Andalucía la Baja*, a 1930, fecha de su muerte), las publicaciones del escritor nos muestran en

¹⁴⁰ Rafael Alberti, «Lope de Vega y la poesía contemporánea», en *Prosas encontradas*, *op. cit.*, pág. 201.

¹⁴¹ Francisco J. Díaz de Castro, «Gongorismo y Neopopularismo», en Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista. El Veintisiete*, *op. cit.*, pág. 121.

¹⁴² Manuel Bernal Romero comenta que, tras los actos de celebración del homenaje a Góngora en el Ateneo de Sevilla, las fiestas continuaron la noche del 16 de diciembre en la finca de Pino Montano, propiedad de Ignacio Sánchez Mejías, donde hubo «lecturas hipnóticas y prácticas adivinatorias por Fernando Villalón» (Manuel Bernal Romero, *El flamenco y la generación del 27*, *op. cit.*, pág. 58). Claudie Terrasson nos habla de la sombra que esa particularidad proyecta sobre la labor del poeta, que queda relegada a un segundo plano: «Cet avatar relègue le poète et son œuvre au second plan, aussi est-il utile d'en parler à grands traits» (Claudie Terrasson, «Fernando Villalón: marge et utopie», *L'Âge d'or*, n° 6, 2013, pág. 44).

su conjunto una obra seria, muy lograda, originalísima y de gran valor literario, empezando en el posmodernismo, pasando por el neopopularismo y neogongorismo, y terminando en el surrealismo. En palabras de Modesto Calderón Reina, «fue un neotradicionalista convencido en sus dos vertientes, tanto la neopopular como la neoclásica» y en ambas la mitología clásica jugó un papel muy importante¹⁴³.

Considerado por muchos como un poeta menor dentro del 27¹⁴⁴, Villalón ha despertado mayor interés en el extranjero que en España. José Luis Cano, quien lo conoció personalmente en Málaga en el año 1928, se quejaba de que no existían análisis concienzudos sobre su poesía, pues apenas se hallaban unas breves notas, insuficientes para caracterizarla¹⁴⁵. Mientras en Francia e Italia, por ejemplo, a partir de la década de los 60 se empezaron a realizar tesis sobre Fernando Villalón¹⁴⁶, en España no se dedicaban investigaciones de gran envergadura sobre su obra, a excepción de algunos artículos y noticias en prensa que abundaban en su doble y llamativa vertiente de poeta y ganadero.

Andalucía la Baja, su primera obra, se gestó a partir de la sección “Romances de tierra adentro”. En principio iba a publicarse como suplemento de *Mediodía*, pero al final la revista se negó, lo que provocó la salida de Fernando Villalón y su posterior ingreso en *Papel de Aleluyas*, nacida precisamente a raíz de esa escisión.

El libro se divide en siete partes de diferente extensión: “Las Tres Marías Atlánticas”,

¹⁴³ Modesto Calderón Reina, «La Andalucía helénica de Fernando Villalón: el edén perdido», en José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*. Homenaje al profesor Antonio Prieto, IV.1, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos y CSIC, 2008, págs. 456-457.

¹⁴⁴ Ángel Valbuena Prat lo consideró menor, al igual que a Hinojosa, a Laffón... Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, siguiendo la clasificación de Valbuena, lo incluyen dentro del capítulo titulado «Poetas menores de la generación de las vanguardias», en *Manual de literatura española. XI Novecentismo y vanguardia: Líricos, op. cit.*

¹⁴⁵ José Luis Cano, «El popularismo andaluz en la poesía de Villalón. Mito y leyenda de un poeta tardío», *La Estafeta Literaria*, Madrid, 15 de julio de 1944, nº 9, pág. 12.

¹⁴⁶ Destaca especialmente la tesis del hispanista francés Jacques Issorel: *Édition critique des oeuvres poétiques de Fernando Villalón*, Montpellier, Universidad Paul-Valéry, 1980.

“Momentos de la ciudad”, “Momentos del campo”, “Fotografías en verso”, “El alma de las canciones”¹⁴⁷, “Romances de tierra adentro” y “Rabel de ‘Las Tres Marías’”. El título no deja de ser curioso por tratarse de una denominación tradicional, no oficial, pero común desde el siglo XVII, que marca la frontera que se establece entre las provincias de Cádiz, Córdoba, Sevilla y Huelva, por un lado (es decir, la Andalucía Occidental o Baja Andalucía), y las de Almería, Málaga, Granada y Jaén, por otro (la Andalucía Oriental o Alta Andalucía). De hecho, no es raro encontrar esa locución en versos de poeta coetáneos como Lorca, que alude a ella en el poema “Alba” de *Poema del cante jondo* a través de sus mujeres: «Las muchachas de / Andalucía la alta / y la baja.»

El mapa de esa Baja Andalucía se perfila en el primer apartado del libro, “Las Tres Marías Atlánticas”, cuyos poemas están dedicados a Sevilla (“Hispalia”), Cádiz (“Gadex” y “Los Puertos”) y Huelva (“Onnuba”), y el conjunto se cierra de manera perfecta con la última sección, “Rabel de ‘Las Tres Marías’”, que pone el acento sobre el aspecto musical y anuncia de manera sutil una división superior de la obra en dos bloques temáticos bien diferenciados y caracterizados a través de dos sentidos: la vista y el oído. Así, por un lado, tenemos el arte de la fotografía o de la pintura con los que se retratan y reproducen diversas escenas y escenarios (“Las Tres Marías Atlánticas”, “Momentos de la ciudad”, “Momentos del campo”, “Fotografías en verso”); y, por otro lado, tenemos la música, ya que a esta tierra también la define su rico patrimonio sonoro (“El alma de las canciones”, “Romances de tierra adentro” y “Rabel de ‘Las Tres Marías’”). En definitiva, el título de *Andalucía la Baja* anticipa al lector posibles contenidos: espacio, tema, personajes, tiempo, etc.

El libro ha sido considerado por Manuel Halcón¹⁴⁸ y Jacobo Cortines¹⁴⁹ como una obra

¹⁴⁷ «Una de las secciones más originales de *Andalucía la Baja*» (Jacques Issorel, *Fernando Villalón: La pica y la pluma*, Sevilla, Espuela de Plata, 2011, pág. 36).

¹⁴⁸ Véase Manuel Halcón, *Recuerdos de Fernando Villalón, op. cit.*

carente de unidad en su composición, sin elemento vertebrador; pero Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez reconocieron que el hilo conductor se manifiesta a través de un viaje por tierras andaluzas «en el que se da cabida a la geografía, la historia y la leyenda, los tipos y costumbres, las danzas y tradiciones populares»¹⁵⁰. En conjunto, es un libro importante no sólo por su temática y sus personajes (gitanos, cofrades, contrabandistas, cazadores, bandoleros, mendigos...), sino porque los textos que se reúnen en el apartado “Romances de tierra adentro” constituyen una reivindicación del romance popular¹⁵¹. Además, la obra contrapone la imagen real de Andalucía a esa otra pintoresca que ofrecían los viajeros románticos, como en un extravagante cuadro:

¡Oh corral sevillano...! ¡Oh panal donde moran
las abejas obreras con su reina y su zángano...!
Eres el triste estigma de mi Sevilla de ahora
aunque en Norte de América gusten mucho de tus cuadros...

Es importante recordar aquí que, hasta casi la mitad del siglo XX, muchas de las publicaciones existentes sobre Andalucía venían a reproducir tópicos difundidos a través de la literatura romántica del XIX por parte de viajeros de la época como Laborde, Théophile Gautier, Hare..., cuyo objetivo no era otro que desvirtuar la imagen real de la etnia gitana, confiriéndole un rasgo de bohemia añorada, o, en el mejor de los casos, explotar hasta la saciedad una estampa folclórica.

A finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX, muchos escritores descubrieron en esas imágenes de bandoleros, contrabandistas y gentes errantes los símbolos de una libertad a la

¹⁴⁹ «[...] la obra, no exenta de méritos y aciertos, se resiente de cierta falta de unidad y acusa mezcla de estéticas diferentes: desde el posmodernismo hasta los ribetes vanguardistas, pasando por el neopopularismo». Véase Víctor García de la Concha (ed.), *Poetas del 27: La generación y su entorno. Antología comentada*. Fernando Villalón (Selección y comentarios de Jacobo Cortines), Espasa Calpe, Madrid, 1998, pág. 649.

¹⁵⁰ Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española. XI Novecentismo y vanguardia: Líricos, op. cit.*, pág. 267.

¹⁵¹ José Luis Cano, «El popularismo andaluz en la poesía de Villalón. Mito y leyenda de un poeta tardío», *art. cit.*

cual aspiraban. «Los viajeros ilustrados y románticos querían encontrar tierras no contaminadas por la civilización moderna, gentes capaces de sostener todavía los ideales caballerescos; algunos de ellos buscaban simplemente la naturaleza en su estado más puro, más salvaje.»¹⁵² En líneas generales, la curiosa mezcla de historia, leyenda, magia, misterio y «exotismo más o menos vinculado a los vestigios de la civilización islámica»¹⁵³ propiciaron una visión estereotipada de todo lo andaluz y lo gitano, que acabó suplantando la imagen real y, con el paso del tiempo, desembocaría en esa “España de pandereta”¹⁵⁴. Francisco Flores García, en un artículo publicado en la revista *La Alhambra*, denuncia esta búsqueda constante y dañina del pintoresquismo:

En ley de verdad, algunos de estos escritores mienten a sabiendas, porque creen que si nos retratan fielmente no ofrecemos nada de particular, y menos aún sus relatos; buscan lo pintoresco y lo original sin comprender que, a veces, buscando la extrema originalidad se da en la extravagancia. Que es lo que les sucede a nuestros vecinos¹⁵⁵ cuando hablan de España, de esa España de pandereta que ellos han inventado.¹⁵⁶

Esa imagen real de Andalucía que pretende enseñar Villalón en su obra atraviesa de alguna forma todos los temas que se entretajan en *Andalucía la Baja*, y de los que ya habló Issorel en la edición de sus poesías completas:

—Pasado mítico de Andalucía: Destacan las composiciones dedicadas a Sevilla (“Hispalia”), Cádiz (“Gadex”) y Huelva (“Onnuba”), dentro de “Las Tres Marías Atlánticas”. De la fundación de Híspalis por Hércules de Libia, hijo de Osiris, se habla en los poemas “Holocausto” e “Hispalia”:

¹⁵² Antonio Jiménez Millán, «Viajeros ilustrados y románticos en Málaga», *Litoral*, nº 252, 2011, pág. 54.

¹⁵³ Ídem.

¹⁵⁴ Véase Manuel Bernal Rodríguez, *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX*, Barcelona, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

¹⁵⁵ Se refiere a Francia.

¹⁵⁶ Francisco Flores García, «Aires de fuera», *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, nº 401, 15 de diciembre de 1914, pág. 518.

Fieles seguimos a tu santo rito
¡oh Hércules de Libia! Dios de Hispalia.
Yo me arrodillo y beso tu sandalia,
revestido de cingulo y amito.

—Pasado histórico: Fenicios, romanos, cartagineses, Reyes Católicos, el descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo... Los ejemplos se multiplican en varios poemas. Sirven para ilustrar lo que decimos estos versos de “Gadex”:

Gadex se habrá marchado en busca del tesoro
de la ciudad atlante de las Puertas de Oro,
que la musa de Homero nos cancionó gloriosa.

Las antiguas poblaciones ibéricas despiertan, en la década de 1920, el interés de muchos escritores y estudios. Títulos como *Tartessos. Contribución a la historia más antigua de Occidente* (1924)¹⁵⁷ de Adolf Schulten¹⁵⁸, publicado por *Revista de Occidente*, avalan el interés por el estudio del legado arqueológico de aquella ciudad. Ese gusto y afición por el pasado mítico y milenario de Andalucía desempeña también un papel importante en la vida y obra del poeta sevillano. De hecho, parece que el autor estaba obsesionado con que sus propios toros herbajaran en las marismas de Huelva y Sevilla:

aquí, en esta tierra que piso, cuna de la civilización ibérica, el Hércules egipcio, hijo de Osiris, fundador de Hispalia, dio la primera nota taurina en el mundo. Aquí fue su lucha decisiva con Gerión¹⁵⁹, tirano de Tartessio, para arrancarle la posesión de los célebres toros colorados que

¹⁵⁷ La obra apareció originalmente en lengua alemana: *Tartessos. Ein Beitrag zur ältesten Geschichte des Westens*. Friederichsen, Hamburgo, 1922.

¹⁵⁸ Motivado por la *Ora marítima* de Avieno y tomando como ejemplo el trabajo de Heinrich Schliemann, quien encontró y excavó las ruinas de Troya a partir de las referencias proporcionadas en la *Ilíada* de Homero, Schulten acomete la difícil empresa de demostrar que Tartessos se localizaba en las marismas de Doñana.

¹⁵⁹ En su décimo trabajo, Heracles llevó casi por casualidad, sin pedirlos ni pagarlos, desde el islote de Eritrea o Eritia (no muy lejos de Gades), a los famosos y excepcionales bueyes rojos del rey Geriones de Tartessos, toroso por sus tres cabezas, seis brazos y tres cuerpos unidos por la cintura. Al subir al monte Abas, Heracles se encontró

guardaba el temible perro Orthos.¹⁶⁰

La influencia que ejerce *Andalucía la Baja* posteriormente en *Ora Marítima* (1953) de Rafael Alberti es muy notable. Tal y como señala Pilar Moyano en su tesis doctoral *Fernando Villalón. El poeta y su obra*, «Alberti evoca la misma ciudad, los mismos mitos a los que hace referencia Villalón, con versos de tono y vocabulario muy similares a los del poeta sevillano»¹⁶¹, y pone como ejemplo los primeros versos de “Cádiz, sueño de mi infancia”.

—Andalucía rural: La pasión por sus campos y el trabajo en torno a ellos le impulsaron a dedicarse a las actividades de ganadero primero y poeta después¹⁶². Véanse, por ejemplo, los poemas “Las Eras” y “La Jarria”¹⁶³:

Van las yeguas enlazadas por los cuellos
cual culpables a cadenas sometidas
y en la calma amarilla de la siesta
cruje el látigo.

Merece la pena que nos detengamos en la imagen de esa “calma amarilla de la siesta” y veamos su importancia en el conjunto de la escena. Obsérvese en estos versos el feroz contraste que se establece entre la siesta y el látigo, el cual nos recuerda a ese otro momento, en uno de los romances del siglo XIII dedicados a los siete infantes de Lara, en que la siesta (tiempo después del mediodía, en que aprieta más el calor) resulta esencial para el repentino y

con el perro Ortro, que se le encaró, y se vio obligado a matarlo. Euritrión, que acudió en auxilio del animal, corrió la misma suerte. Al conocer la noticia, Geriones desafió a Heracles, que empleó sus flechas para matarlo. Según informa otra versión, Geriones era el rey Crisaor, cuyo ganado pastaba en las laderas montañosas de la parte más lejana de España, frente al Océano. Heracles reunió una gran expedición en Creta y, al llegar a España, venció a los tres ejércitos de los hijos de Criasor y se llevó los bueyes. Véase Robert Graves, *Los mitos griegos*. Vol. 2, Madrid, Alianza editorial, 1995, págs. 165-168.

¹⁶⁰ Manuel Halcón, *Recuerdos de Fernando Villalón, op. cit.*, pág. 101.

¹⁶¹ Pilar Moyano, *Fernando Villalón. El poeta y su obra*, Potomac (Maryland, EE.UU.), Scripta Humanistica, 1990, pág. 83.

¹⁶² «El amor por esa tierra original, que pisara Hércules, se traslada de una vocación a otra». (Modesto Calderón Reina, «La Andalucía helénica de Fernando Villalón: el edén perdido», *art. cit.*, pág. 456).

¹⁶³ Andalucismo de “arria”.

trágico desenlace. Dicen los primeros versos:

A cazar va don Rodrigo,
y aun don Rodrigo de Lara;
con la gran siesta que hace,
arrimándose ha una haya,
maldiciendo a Mudarrillo,
hijo de la renegada,
que si a las manos le hubiese,
que le sacaría el alma.

Otro ejemplo de la Andalucía rural lo hallamos en “La Jarria”:

Ya suena la zumba, ya viene la jarria.
Los asnos parduzcos y rucios ya vienen
por la senda estrecha. Ya asomó el primero
y al pararse en firme todos se detienen...

—Andalucía social: Desde el siglo XVIII y hasta la década de 1940, Andalucía era la región de España que contaba con más población activa dedicada a la agricultura, actividad de rango social inferior. A finales del siglo XIX la sociedad andaluza estaba dividida en cuatro grandes grupos: en primer lugar, los terratenientes, que con frecuencia poseían títulos nobiliarios; en segundo lugar, se hallaba la oligarquía financiera; en tercer lugar, se encontraría una clase media poco representativa, formada por comerciantes, funcionarios y algunos profesionales; y el último lugar de la escala lo ocuparía la clase pobre y trabajadora (jornaleros, pequeños propietarios, etc.). La diferencia de clases, como se ve, generaba una injusta desigualdad económica que se mantuvo más allá de la segunda mitad del siglo XX. De hecho, hasta esas fechas, en la Andalucía Occidental o Baja Andalucía, más de dos tercios de la

población pertenecían a la clase trabajadora, frente a la clase alta (1 %) y clase media (35 % aproximadamente). A pesar del inmovilismo que caracteriza a estos grupos y de la dificultad que entraña escapar de la pobreza, se hallaban excepcionales casos de movilidad vertical y de liberación del yugo que oprimía a los más desfavorecidos. Sirva de ejemplo la siguiente estrofa del poema “Campiña de Utrera”, donde vemos el ascenso social del nieto de antiguos labradores y “jinetes atrevidos” (con lo que posiblemente está aludiendo a contrabandistas), que pasa de desplazarse en jaca a conducir un coche Ford vestido a la manera de los nobles ingleses:

En la puerta del cortijo para un Ford.
Es el amo. Ya no llega en su jaca como antes...
Es un nieto de los viejos labradores caminantes
y jinetes atrevidos que murieron. Va vestido de milord.

—Andalucía cofrade, romera y devota: A vírgenes como la de Regla, la Macarena y la del Rocío, se les pide auxilio y se dirigen promesas en momentos de máxima desesperación, como el que le toca vivir al joven patrón del poema “Con la proa a Punta Montijo”:

Amarrado va al timón,
los golpes del mar temiendo,
el joven patrón, que es joven
pero que en la mar es viejo.
«¡Madresita mía de Regla,
madre de los marineros,
que de los vientos del mar,
tienes el rostro moreno!
[...]
¡Yo te prometo un barquito,

y dos velas te prometo!
[...]
y un mascarón muy compuesto
con figura de mujer
y la cara de Consuelo
y una leyenda que diga
“Vijen, a ti te la debo”.»

Uno de los distintivos de la cultura andaluza son las manifestaciones del catolicismo popular (como la Semana Santa, las romerías...), donde se recogen aquellas expresiones y muestras que pertenecen por tradición a la vida cultural de este pueblo, integran los valores y normas de la comunidad y funcionan como elemento de cohesión social (más en las sociedades rurales que en las urbanas). Muchas de las festividades coinciden con celebraciones religiosas en espacios públicos (como la plaza) de las que da buena cuenta Fernando Villalón, quien se hace eco, en tiempo presente, de la gravedad y sobrecogimiento de estos momentos en poemas como “La Cofradía” y lleva al lector a emocionarse gracias a su maestría a la hora de trasladar la fuerza expresiva de esas imágenes —especialmente una Virgen dolorosa— que parecen vivas:

En la apacible noche resuenan cien trompetas
y la hueste morada
de los encapuchados irrumpe ya en la Plaza.
[...]
Sobre un altar de plata que mil llamas alumbran,
bella mujer vestida de terciopelo y oro
se adelanta a nosotros temblando de emoción
con un puñal clavado sobre su corazón...
¡Sólo un amor de Hijo la puede hacer vivir!

El rocío de sus lágrimas le fluye a flor de cara;
las manos adelanta;
no es un santo palo que venga sobre un ara,
es una agonizante
Madre que busca a su Hijo que lo llevan allí.
[...]
Es una mujer viva
que siguiendo la máscara que lleva la cruz va...

Como todo ritual o fiesta a la que concurre el grupo entero (la sociedad total), en la Semana Santa, la experiencia de sociabilidad es intensa. A ella acuden personas de distintos estratos sociales y con motivaciones diferentes (religiosas, estéticas, místicas...), pero todos hablan entre sí e incluso los espectadores se atreven a abordar a los nazarenos, como vemos en “El Armado de la Macarena”. En ese texto, el poeta de Morón coloca a un mismo nivel el humor, el erotismo y la religiosidad de uno de esos desfiles de pasión, en donde el sujeto lírico se pregunta quién recluta a los armados de la Virgen Macarena, llega a valorar la estatura y paso de los nazarenos, de los que Lorca ponderó su donaire con el calificativo de “jacarandosos”, y se ríe ante la posibilidad de que uno de esos mozos “armados” se dirigiera marcando el paso hacia la ventana de su novia y provocara la risa de todos:

¿Por qué son tan enanos
estos pseudo-romanos?,
le pregunté a un hermano
que venía encapuchado y cirio en mano.
[...]
¿Y el suave contoneo
que usan en el paseo...?

Los soldados de Augusto,
según la Historia el verlos daba susto...
Luego el gentil meneo
de aquestos macarenos, no es copiado,
que nunca fue condición de aquel soldado
semejante pasito,
y menos debe serlo de un armado mocito
que se precie de tal.
[...]
—Siempre tuve entendido
que un mozo se engalana y va lucido
llevando a Eva fija en su pensamiento.
Y si tal esperpento
un miércoles cualquiera
marcando el paso a la ventana fuera
de su novia, la risa
sería la premisa de un rompimiento pronto...
No por armado... pero sí por tonto...

—Andalucía musical: Definida por sus cantes tradicionales (las nanas, las sevillanas...), flamencos (la siguirilla, el martinete...) y de ida y vuelta (la guajira). La obra cuenta con una sección propia, “El alma de las canciones”, constituida por 15 poemas, y de alguna manera entronca con el interés por los temas más característicos de la literatura de fines del XIX y principios del XX. Basta echar un vistazo a la ingente lista de publicaciones de aquellos años: *El alma castellana* (1900) de Azorín, *El alma española: Ensayo de una psicología nacional* (1908) de Gustavo de la Iglesia, *Alma andaluza* (1900) de José Sánchez Rodríguez, etc.

En lo que a esta parte del libro se refiere, “El alma de las canciones” es la original contribución del poeta sevillano a la difusión de la rica tradición musical. Así, el poema “Las sevillanas” pone el acento en el ambiente que se respira en las noches de abril, mes en que se celebra la feria de Sevilla:

Trinos de cristal y plata.

[...]

Fragancias de mes de abril

bajo la falda planchada.

El poema “La malagueña” realiza un rápido recorrido por alguno de los palos más representativos en el sur de la península (malagueñas, fandangos de Huelva, granaínas...). Incluso parece reivindicar las cartageneras como un cante más de Granada:

La soleá es el llano...

La siguirilla, fragua...

La malagueña pura,
la Sierra de Granada...

¡Oh rey de los ingenuos...
fandanguillo de Huelva...!
que hueles a romero,
como huelen tus sierras
de Aroche y de Aracena...

Sentidas granaínas.

Cartageneras tiernas.

¡Oh cantes del Levante
que de Granada eran...!

Estos últimos versos parecen estar en línea con la explicación que Núñez de Prado ofrece en su obra *Cantaores andaluces. Historias y tragedias* (1904), quien afirmaba que, a pesar de tratarse de regiones diferentes, los puntos de contacto y semejanza entre los cantes de mina de Murcia y Andalucía eran numerosos:

El tedio y el entusiasmo, el dolor y la alegría, el amor y el odio, se exhalan de un modo casi idéntico por las gargantas cartageneras en la cuenca de las minas, que por los trabajadores mineros de Almería y Huelva.¹⁶⁴

En “El tango” se explica el origen y significado de este cante de ida y vuelta que no es patrimonio de payos ni de gitanos:

Canto de los burdeles, tango cubano
que por Cádiz entraste con tus charangas,
los danzones criollos son tus hermanos
y juntas te cantaron Cuba y España.

Ni gachó, ni flamenco... De todo tienes.

Y las “Guajiras”, que en la garganta del cantaor Manuel Reina (Canario Chico) alcanzaron gran popularidad¹⁶⁵, aparecen hermanadas con la poesía romántica de Bécquer:

Negrito que trajo el barco
en su bodega escondido,
tú que de Cuba has venido
a Cádiz saltando el charco.

¹⁶⁴ Guillermo Núñez de Prado, *Cantaores andaluces. Historias y tragedias*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1987, págs. 9-10.

¹⁶⁵ Núñez de Prado habla de una guajira, «monótona y trágica como el tic-tac de un corazón que agoniza», que el cantaor repetía siempre ante cualquier público: «Pasa el *cantaor* la vida / en continuos sufrimientos / de penas y de tormentos, / y, al parecer distraída. / Todos creen que es divertida / porque vivimos cantando; / y el mundo aplaude, ignorando / que es nuestra desgracia tanta, / que cuando la boca canta / está el corazón llorando.» (Guillermo Núñez de Prado, *Cantaores andaluces. Historias y tragedias*, *op. cit.*, pág. 15).

[...]

Ya tus cantares guajiros
se mezclan con otros cantes.
Profesionales bergantes
le dieron flamencos giros;
tus primitivos suspiros
que olían a piña y caña
huelen hoy a manzanilla
y te canta el Sur de España
con letra de seguirilla.

[...]

¡Oh romántica guajira!
¡Bello canto! ¡Fiel mixtura,
del cariño y la amargura,
de una esclavizada lira...!
Gustavo Bécquer te tira
besos desde su ataúd...

No hay duda de la importancia que tiene el legado folklórico y musical de esta tierra, donde las canciones de corro ocupan un lugar importante hasta el punto de ser un ingrediente imprescindible en muchos poemas de esta década. El juego, como ejercicio de educación social, reproduce lúdicamente tanto la organización social como los roles y hechos del mundo de los adultos y ahí, como se puede imaginar, el remedo de las bodas tiene poco de inocente y ejemplarizante¹⁶⁶. Ejemplo de ello son los versos de “Juanita y Luisito”, dos niños que juegan a desposarse:

Juanita jugaba

¹⁶⁶ José Calles, *Selección de canciones tradicionales*, Madrid, Libsa, 2010, pág. 183.

con Luis a los novios,
detrás de la puerta
se escucha el coloquio.
Juanita y Luisito
celebran casorio;
la muñeca azul
es el testimonio.
Y tras la puerta
en tonos disóstonos,
se escuchan las voces
de novia y de novio:
Cinco, seis y siete
ocho, ocho, ocho,
tápamelo, niño,
tápame el bizcocho

Los versos que aparecen marcados en cursiva atestiguan la afiliación del poema con la tradición popular, pues hace referencia a una de las rimas infantiles que recoge Rodríguez Marín en sus *Cantos populares españoles* y que dice así:

—Tras, tras.
—¿Quién es?
—Los poyitos zamacoques (*sic*).
—¿Por qué bienen?
—Por cebâ.
—¿Pâ cuántos mulos?
—Pâ uno, dos, tres, cuatro,
Cinco, seis, siete y ocho.

—Tap’ usté ’r bizcocho.¹⁶⁷

Asimismo, las canciones con las que se mecían a los bebés en las cunas formaban parte de esa primera formación y educación estética infantil. Así, por ejemplo, lo recuerda Pío Caro Baroja, quien cuenta que su abuelo Serafín Baroja y Zorzona llegó a Sevilla en diligencia recién casado con Carmen Nessi y con su suegra Gertrudis Goñi y, de ahí, en mula hasta las minas de Río Tinto, en Huelva:

El viaje en diligencia desde Madrid a Sevilla y luego a lomos de caballería fue para los tres personajes un acontecimiento en sus vidas, cruzar con el cascabeleo de los collarones de las mulas entre paños de olivares, respirar nuevos aromas, oír nuevas voces con nuevos acentos y nuevas canciones, y nuevos sabores fue para ellos un descubrimiento de sensaciones agradables y extrañas. Mi abuela, muchos años más tarde, me mecía en la cuna entonando viejos fandanguillos y tanguillos oídos entonces, y me adormecía con cuentos de caballistas y bandoleros, que ya su hijo Pío había descubierto y descrito en ambientes camperos entre mozas de tronío como «La Aceitunera» en su preciosa novela *La feria de los discretos* y Pacheco el bandolero romántico. Quizá de aquí mi ligazón infantil con los poetas andaluces del 27 y sobre todo con Fernando Villalón:

Diligencia de Carmona, la que por la vega pasas caminito de Sevilla con siete mulas castañas, cruza pronto los palmares no hagas alto en las posadas, mira que tus huellas huellan siete ladrones de fama. Diligencia de Carmona, la de las mulas castañas.¹⁶⁸

—Andalucía esotérica. El gusto por los asuntos esotéricos cala en los versos de distintos poemas en los que la noche adquiere un carácter mágico por la presencia de seres extraños (como la bruja) y animales nocturnos que la pueblan (algunos considerados siniestros,

¹⁶⁷ La copla es la número 73. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*. Tomo I, Sevilla, Francisco Álvarez y C.ª Editores, 1882, pág. 49. Según informa en las anotaciones finales, “er bizcocho” quiere decir el pie (pág. 115).

¹⁶⁸ Pío Caro-Baroja Jaureguiualzo, «Los Baroja y Andalucía», *Ínsula*, n.º 719, noviembre de 2006, párr. 4. <http://www.revistasculturales.com/articulos/37/insula/638/1/los-baroja-y-andalucia.html>

como la lechuza, a la que antiguas supersticiones han asociado a desastres). En el folklore y creencias de muchos pueblos, bruja y lechuza forman un tándem funesto y maldito por su disposición a la hora de generar desgracias. De hecho, desde antiguo se creía en la capacidad de metamorfosis de ambos seres: la bruja, en lechuza; la lechuza, en bruja. En el poema “El sereno de la aldea”, encontramos al sujeto lírico llamando al sereno para conjurar cualquier mal o un encuentro indeseable con dos mujeres pecadoras, contrafiguras desde la Edad Media de la mujer católica¹⁶⁹: una maléfica, por su encarnación del mal (la bruja), y otra impura (la lea o prostituta) que induce al pecado, comparable a esas fregonas lujuriosas del Siglo de Oro a las que se dedicaron bastantes composiciones que fueron recogidas en cancioneros de los siglos XVI y XVII.¹⁷⁰ Los versos de “El sereno de la aldea” dicen así:

Sereno que cantas la hora, dime qué hora es,
[...]
Las doce, nublado y sereno, dijiste triunfante.
[...]
No rueda a esa hora en tu pueblo ni el auto ni el coche.
Un perro ha ladrado...
Sólo un gallo vela...
Yo... estoy asustado
sereno cantor...
Canta, canta, canta... Canta por favor.

Las noches de invierno zumbantes de viento
chocan los portones sus goznes tascando...
Tras del ventanuco un candil humea...

¹⁶⁹ En la Edad Media, las mujeres que ejercían la prostitución también practicaban la brujería, a menudo como recurso para salir de la calle o encontrar marido. La Inquisición perseguía y castigaba estos conjuros siempre que se demostrara que se asociaban a la renuncia de la fe católica.

¹⁷⁰ El *Cancionero de Ripoll* dedica a este colectivo las composiciones 12, 13, 14 y 15.

La lechuza vuela... ¿Te pasó rozando...?

Es que la lechuza va tarde a la cita...

En la fuente esperan al ave maldita...

la Bruja y la lea.

Conocida es la vinculación de esta ave nocturna a presagios funestos y a malos espíritus, por lo que es frecuente que en algunos poemas y narraciones en que aparece la lechuza intervenga también un perro ladrando a fin de amortiguar las sensaciones de mal agüero. Así se ha visto en los versos anteriores y así se encuentra en otros ejemplos, como en el poema “Tijeras abiertas” de *La pipa de Kif* (1919), de Valle Inclán:

Cantó el alerta la lechuza

[...]

Y estalla el ladrido del perro

En el romance “El ciclista”, «típico del pensamiento mágico de Villalón»¹⁷¹, leemos:

Las viejas del pueblo dicen

que una bruja es tu madrastra

y que cuando duermes llega

en silencio a tu almohada,

te unta el cuerpo con manteca,

te reza la abracadabra,

enciende tu único ojo

y ata un mensaje a tu espalda

para su esposo el Demonio

y a esos caminos te lanza,

¹⁷¹ Carlos Murciano, *Aproximaciones a la poesía española del siglo XX*, Madrid, Huerga y Fierro, 2003, pág. 96.

oprimiendo entre tus piernas
el espaldar de tu cama...

—Viejos oficios ya perdidos o a punto de desaparecer —el afilador, el lañador, el farolero, el esquilador, el sereno...— perviven, por su fiel retrato, en los versos de *Andalucía la Baja*. Los ejemplos se suceden sin apenas interrupción a lo largo de casi toda la obra. Destacamos unos versos que immortalizan la labor del lañador, cuya pericia y buen hacer es equiparable a la del médico:

Yo tengo un lebrillo moruno y brillante.

[...]

Su color de miel, su hechura y su gracia,
son la aristocracia
de mi lavadero.

[...]

Por eso al notar una leve rotura
me ocupo en persona de su compostura.

Llamo al lañador que ausculta.

Extrae un instrumento de su alforja de urgencia
y lo opera de lañas en mi presencia...

[...]

pues son los cirujanos de nuestro arte perdido.

Curanderos de la Imaginería.

—Personajes de los pueblos. La mayoría aparecen perfectamente representados en la sección III (Figuras) del apartado “Fotografía en verso”: el fraile popular, el bandido, el torero, el amante de la señorita, el novio viejo, el genealogista, el rufián que vende romances, el contrabandista... Todos ellos dibujan el paisaje de geografía humana. De modo que, a través

de varios poemas, podemos hacernos una idea de la estructura de población que caracterizaba a muchos pueblos y ciudades de esa baja Andalucía en un momento determinado de su historia. En este sentido, resulta especialmente significativo el poema que abre el libro, “Dedicatoria”, que reconoce y saluda a sus destinatarios predilectos:

A ti que llevas una cruz a costas,
[...]
A ti rufián... A ti ladrón-artista.
Al bandolero y al contrabandista
que por la libertad dan la pelleja...
[...]
¡Salve, oh escoria de mi patria vieja...!

Como señala Manuel Alvar, hasta hace no mucho, «en el bandolerismo aún se quería ver el gesto de rebeldía contra una sociedad injusta, la generosidad de unos hombres arriscados a la guapeza de quien se jugaba la vida contra la organización del Estado.»¹⁷² Más allá de una ligera simpatía, el contrabandista goza de manera especial de la comprensión y el apoyo de Fernando Villalón, que lo presenta frente a su antagonista, el carabinero, fuente de sus problemas y pesares. El procedimiento recuerda a otro binomio antitético: gitano y guardia civil, lo que no subraya, en absoluto, la tan mencionada influencia de Lorca en la poesía de Villalón, pues la lírica lorquiana idealiza o ensalza el universo gitano, mientras que Fernando Villalón, con un acento más espontáneo y popular, «gusta de evocar estampas contrabandistas o marismeñas, con un fondo de toros salvajes»¹⁷³, por lo que estamos ante dos ejemplos de inspiraciones paralelas y genuinas¹⁷⁴. Véanse como ejemplo estos versos del poema

¹⁷² Manuel Alvar, *Estudios de literatura popular malagueña*, Málaga, Excma. Diputación de Málaga, 1989, pág. 119.

¹⁷³ José Luis Cano, «El popularismo andaluz en la poesía de Villalón. Mito y leyenda de un poeta tardío», *art. cit.*, pág. 12.

¹⁷⁴ Ídem.

“Contrabandista valiente”:

Si no me mienta a mi madre
el carabinero aleve,
ni yo le quito la vida
ni me pierde para siempre.

[...]

Si no me mienta a mi madre
el carabinero aleve,
no lo mata de aquel tajo
mi cuchillo de Albacete,
aquél que tenía un letrado
en su hoja, fina y fuerte,
que decía: *Biba mi Dueño*,
Contrabandista Baliente.

Fernando Villalón dejó suficientes muestras en sus composiciones de su despreocupación e independencia de los códigos sociales y morales de su tiempo y entorno¹⁷⁵. Al igual que el contrabandista, otros personajes nimbados por la marginalidad o vida bohemia aparecen en escena junto a su contrapunto o antagonista. Muchos de ellos representan conductas antisociales, ya que, por sus acciones contra el entorno, personas o propiedades, infringen reglas y expectativas de los otros, esos que conforman el resto de la sociedad. Así, encontramos a una joven gitana llorando frente al juez de instrucción de El Saucejo por su amante preso; hallamos al cazador furtivo en contraposición a la Benemérita; vemos al mendigo frente al “nazareno caballista”; y contemplamos a unos bandidos frente al guarda montaraz.

¹⁷⁵ «Fernando Villalón manifesta un réel souci d’indépendance vis-à-vis des codes sociaux et moraux de son temps et de son milieu» (Claudie Terrasson, «Fernando Villalón: marge et utopie», *art. cit.*, pág. 44).

En el poema “El pozo de la cañada”, se dice del haraposo y desaseado pordiosero:

A la sombra de la higuera ronca un pobre
pordiosero, boca arriba y el petate bajo el cuerpo.
De sus rotas vestiduras brota el vello...
los cabellos en desorden... a sus pies se enrosca un perro.

Y en “Campaña de Écija” canta:

En la Sierra de Estepa, Marinalea y Osuna
no hay mejor caballista que el Tuerto de Porcuna,
el guarda montaraz.

Por otro lado, también hay que destacar la defensa de la herencia genética y cultural musulmana en “Campaña de Jerez”. Los musulmanes, sin ser marginales, aunque sí víctimas de prejuicios y estereotipos negativos, comparten con los gitanos el hecho de haber sido objeto de hostigamiento, persecución e integración desde la política de unificación de los Reyes Católicos. En definitiva, también fueron anatema; pero hay algo que no pudieron exterminar: esa belleza tan característica de las mujeres de esa tierra solo puede ser fruto de la herencia que dejaron las féminas que trajo en el siglo VIII Tariq Ibn Ziyad a Al Ándalus y que se reprodujeron durante 700 años por estas tierras. Los versos que aparecen a continuación se hacen eco de un tema muy propio del modernismo “orientalista”:

y mujeres morenas de rizadas pestañas,
nietas de las que trajo Tarik a las Españas
y aquí por siete siglos, parieron sin cesar...
¡Nunca podrá Castilla vuestra casta borrar...!

Otras figuras de gran calado que pueblan esta primera obra son los gitanos. Destacamos

la compasión que rezuman algunos versos ante el padecimiento de los gitanos y la asunción de responsabilidad por parte del poeta (muy cerca de la culpa y de la compunción) ante los distintos procesos y políticas de asimilación que llevaron a cabo durante siglos los monarcas españoles, en aras de una supremacía cultural, a través de crueles pragmáticas y constantes persecuciones («una raza que todos perseguimos»). Así, en “La Siguirilla gitana y el Martinete”, un título que combina dos palos diferentes (el canto íntimo y doloroso de la seguriya con el del trabajo, o sea, el martinete de la fragua), dice:

¡Esclavos de una culpa que todos cometimos!
¡Pobrecitos gitanos ignorantes y artísticos!
¡Son vuestros martinetes los más característicos
cantares de una raza que todos perseguimos...!

La historia del pueblo gitano, presente en España desde el año 1425 (o incluso puede que antes) es la historia de la discriminación, el agravio y la marginación a la que se ha visto sometido un pueblo que en el siglo XX seguía siendo un gran desconocido para la sociedad mayoritaria, que ignoraba su cultura y su derecho a ser diferentes.

Aunque en un principio disfrutaron de una etapa idílica con la concesión de salvoconductos y permisos especiales que les permitían el desplazamiento por toda la geografía sin despertar la más mínima desconfianza, pronto se empezó a mirar con recelo su constante nomadismo y ya a finales del siglo XV, en 1499, se hizo pública la primera pragmática antigitana, dictada por los Reyes Católicos y conocida con el nombre de Pragmática de Medina del Campo.

Casi al final de “La Siguirilla gitana y el Martinete”, Villalón deja claro su conocimiento de la historia (éxodo y persecuciones) del pueblo gitano. Y es precisamente del conocimiento, del saber y de la conciencia de donde emerge la culpa:

Si a vuestra patria ignota llegáis una mañana
y un rey sabio y prudente rige vuestros destinos,
mandará un sacerdote que por esos caminos
en un cáliz recoja las lágrimas gitanas...

La inclusión de personajes gitanos en esta obra de Villalón justifica la presencia del léxico caló en sus poemas, en perfecta convivencia con voces de la lengua francesa (por ejemplo: *chauffeur*, *coiffeur*), italiana (por ejemplo: *razziadas*¹⁷⁶), portuguesa (por ejemplo: *saudades*), alemana (por ejemplo: *kursal*)¹⁷⁷ e incluso alguna que otra voz inventada por él mismo (como “andaluciano”). En alguna ocasión, sorprende incluso encontrar dos voces para aludir a un mismo concepto. Por ejemplo, en el poema “El afilador”, encontramos a un hombre seductor de «pecho apolíneo» y «color trigueño», que pregunta a una mujer: «Joven... ¿tendría tixeras que afilar o amolar?».

El ejemplo más ilustrativo lo encontramos en “La Siguirilla gitana y el Martinete”, dedicado a su hermano Jerónimo, del que dice que es a la vez un «exquisito chanelao¹⁷⁸ y distinguido sportman»:

¹⁷⁶ Saqueadas (del italiano *razzia*, “saqueo”). Aquí el adjetivo femenino plural se forma con la desinencia de la lengua española a fin de alcanzar la concordancia en género y número que viene marcada por el sustantivo “mieses”.

¹⁷⁷ La inclusión de galicismos, anglicismos y otros términos en lenguas extranjeras es un recurso bastante común en la corriente ultraísta. De hecho, la palabra *Kursaal*, que, aunque se use como sinónimo de local nocturno, significa balneario, la emplean otros poetas de la época, como Isaac del Vando Villar, en su caligrama titulado “En el infierno de una noche” y en el poema “Kursaal”, de *La sombrilla japonesa*: «En el kursaal como alfiles de ajedrez / comienzan las parejas a bailar.». La voz era bastante popular en esa época. De hecho, en Madrid, en la Plaza del Carmen, había un local llamado *Gran Kursaal*, muy frecuentado por la bohemia de la época; y en Sevilla, hasta 1935, el *Kursaal Internacional* fue una emblemática sala de espectáculos situada en las calles O'Donnell, San Acasio (hoy Pedro Caravaca) y Sierpes. «Para justificar la denominación de internacional, al Kursaal se le llamó *danzing* por las noches y *diner* por las tardes.» (José Blas Vega, *Los cafés cantantes de Sevilla*, Madrid, Cinterco, 1987, pág. 90). En él actuaron figuras míticas del cante como el cantaor jerezano Manuel Torre, El Cojo de Málaga, un jovencísimo Antonio Mairena y bailaoras como La Macarrona, a quien Rafael de León retrata en “Tango, Tarango”: «Bailaba La Macarrona / en el Kursaal de Sevilla, / cuando lo hacía por tangos / corría la manzanilla.»

¹⁷⁸ Del verbo en caló *chanelar*, que significa “entender”. En este caso, se refiere a que es un entendido en el flamenco.

*Qué ducas¹⁷⁹ ma grandes,
compañera mía,
er s'esclavito de los moros malos
e la Berbería.*

Los gachós no pesquibá este cante juncá,
que mangué a un zincaló se le oye guillabá
al son del currandó sobre el estruje¹⁸⁰ duro
que son los violines del calorró más puro.

[...]

*Ar que pandibó a mangué
no le jagan daño,
que mojo le críe un churi amolao
dentro e los reaños.¹⁸¹*

La comparación entre gitanos y gachós es recurrente y da bastante juego en algunos poemas. Por lo general, el no gitano suele ser objeto de burla para el gitano, menos inteligente (como se advierte en los versos anteriores) e incluso menos pícaro en los negocios y tratos. Por eso, a aquel que es más espabilado se le considera “gitanillo”, aunque no deja de ser “busnó” (el que no es de su etnia). En “Acuarelas del ferial”, uno de los poemas publicados en el nº 1 de *Papel de Aleluyas* (1927), se recogen dos costumbres de los tratantes de ganados: teñir con betún el pelo de los caballos o yeguas que van a vender cuando son viejos y mirar los dientes de los equinos antes de comprarlos. Dicen los versos:

El asnillo pardo-pelo

¹⁷⁹ Penas en caló.

¹⁸⁰ Más común, *astruje* o *trujé*.

¹⁸¹ «Los gachós no entienden este cante bueno / que le escuché cantar a un gitano / al son del martillo sobre el duro yunque / que son los violines del gitano más puro. [...] Al que me encarceló / no le hagan daño, / que moho le críe un cuchillo afilado / dentro del redaño.» (Traducción de Miguel Ángel Vargas y Lydia S. Rodríguez Mata).

tizó su oreja con tinta.
Gitanillo es el busnó
que el diente, curioso, mira.
Roja la liada faja,
de pana la chaquetilla;
siete tumbagas de oro
y una cadena de risas...

Tras *Andalucía la Baja*, Villalón compone *La Toriada* (1928), dedicada a Ignacio Sánchez Mejías. Aunque, por el tratamiento poético del tema del que se ocupa, la obra no puede considerarse de estilo neopopularista, nos parece conveniente dejar aquí algunas explicaciones breves.

El libro, de estilo neogongorino, está formado por 521 versos endecasílabos y heptasílabos y es un homenaje al “bicornio”, «al toro bravo, libre y sagrado, símbolo de complejas significaciones»¹⁸², que no merece una muerte a manos de zafios lidiadores.

En la génesis de este poema se halla un referente de influencia clara: las *Soledades* de Góngora; pero también se cuentan otros: desde el libro III de las *Geórgicas* de Virgilio, pasando por “Gesta del coso” de Rubén Darío hasta llegar a *El poema de los toros* (1910) de Felipe Cortines Murube, «la obra que mayor influencia ejerció en Villalón»¹⁸³.

Este largo canto que es *La Toriada* —«salvaje ceremonial que recrea el mítico mundo de los sagrados toros que no pudo robar Hércules a Gerión, rey de Tartessos»¹⁸⁴— sacraliza la figura de este mítico animal, cuya vida pasa por tres momentos y escenarios distintos:

¹⁸² Jacobo Cortines, en Víctor García de la Concha (ed.), *Poetas del 27: La generación y su entorno. Antología comentada*, op. cit., pág. 649.

¹⁸³ Jacques Issorel (ed.), Fernando Villalón, *Poesías completas*, op. cit., págs. 38-39.

¹⁸⁴ Jacobo Cortines, en Víctor García de la Concha (ed.), *Poetas del 27: La generación y su entorno. Antología comentada*, op. cit., pág. 656.

1. Libertad que se disfruta en la soledad de las marismas, lugar idílico:

Llanuras sin confín, lagos de plata,
rizados por los vientos marineros;

2. Captura efectuada por cabestros y garrochistas. Siete “prisioneros” serán llevados al coso para disfrute de un “populacho clamoroso”:

No todos los del prado combatientes
toros van prisioneros;
dos veces tres y uno solamente,
entre eunucos y lanzas empujados,
a lidiar con los hombres en el coso
van, y ante el populacho clamoroso.

3. Muerte a manos de “zafios lidiadores”, a quienes se interpela a través de unos versos que contienen una imprecación encubierta:

Sol y pueblo testigos,
contra cien enemigos
en el coso a luchar vais condenados
[...]
¿Quién de vosotros, ¡zafios lidiadores!,
de púberes bicornios —engordados
en las mesas de Capua— y desangrados
por los verdugos —sobre pedestales
de carne enferma—, bordaría primores,
ante inquietos puñales
rociados de ira y de furores?

La Toriada también presenta una crítica contra el progreso, pues contrapone la inocencia, naturalidad, primitivismo e idealidad del pasado mítico a los avances propios de un mundo industrializado y alienante, regido por el tractor, el tren y el avión. Así, el toro bravo que pelea fieramente y se resiste a sucumbir ante el hombre es sustituido por el inerte tractor que, además, no es en absoluto ecológico, ya que se mueve con el carbón:

Ese gigante que mugiendo avanza
—faros por ojos, ruedas por pezuñas—,
que hiriendo a nuestra madre con sus uñas
trigo le hace parir con su pujanza;
es un inerte monstruo que es movido
con carbón de tus selvas extraído.

Si en el pasado la Tierra era gobernada por dioses caprichosos, hoy se rige por el designio de pegasos de acero y gasolina:

Dioses recientes en la Tierra reinan,
por gigantescos monstruos defendidos,
de acero uñas, y de gasolina
alas y ruedas, que veloces peinan
el aire;

Y el Ícaro de antaño es sustituido por el avión, que mantiene vivo el deseo humano de volar:

Ícaro despeñado,
sus alas rotas, por el sol disueltas,
no hacen cejar al hombre de su empeño;

La crítica soterrada al progreso desnaturalizado se mantiene en algún poema póstumo,

como “El trasatlántico en el río”, «mastodonte dormido», «monstruo muerto», cuya presencia resulta insólita e injustificada:

Si a poco que escoces, sales
con un álamo en las jarcias,
un toro en la chimenea
y en el trinquete una casa.

¿Tiraste al mar la brújula?
¿Te se han perdido las cartas
de navegar y aquí vienes
a que te den nuevas cartas?

Adviértase el valor humorístico de la última estrofa y, en concreto, el segundo verso, que, con la alteración de secuencia de clínicos¹⁸⁵, pretende emular el habla popular.

En resumen, podemos concluir que, al igual que las *Soledades* de Góngora, el propósito literario de *La Toriada* es «embellecer la descripción del mundo» cantando «el paraíso casi perdido representado por el mundo salvaje y noble de los toros» y lamentando el retroceso que sufre el mundo natural ante «avances humanos representados por el tractor, el avión, el tren.»¹⁸⁶

La amistad que fraguó Villalón con Juan Ramón Jiménez a su paso por el Colegio San Luis de Gonzaga del Puerto de Santa María, y que comenzó en el año 1893, sería determinante para la posterior influencia que el poeta de Moguer ejerció en Villalón, a quien le dedicó

¹⁸⁵ El procedimiento lo repite en el poema, también póstumo, “A Rafael Lasso de Vega”: «A veces la pantalla verde de mi kinké / me se torna pantalla cinemática».

¹⁸⁶ Modesto Calderón Reina, «La Andalucía helénica de Fernando Villalón: el edén perdido», *art. cit.*, pág. 460.

*Romances del 800*¹⁸⁷ y para quien fue, más allá de un claro guía literario, «el único», tal y como atestigua la dedicatoria en tinta roja que aparece en el manuscrito de unas *Cuartillas* — catorce cuartetas y trísticos jardineros—, escritas con anterioridad a 1927.

Romances del 800 (1929) supone la madurez del poeta sevillano y cierra su breve e intensa producción artística. La obra se divide en cuatro partes: “Romances del 800”, “Otros romances”, “Letrillas” y “Gacelas”, que distingue asimismo cuatro partes temáticamente bien diferenciadas: “Contrabandistas”, “Marineras”, “Jardineras” y “Garrochistas”.

La primera parte se compone de doce romances precedidos de sus correspondientes fechas: 800 (es decir, 1800), 801, 808, 812, 818, 820, 825, 830, 850, 860, 873 y 894.

En la mayoría de esos romances, Villalón recrea escenas y hechos de la historia que le permiten presentar al lector del siglo XX una Andalucía poblada por personajes reales o ficticios: la meretriz Doña Mari-Dolorida; Joseph-Hillo¹⁸⁸, o sea, José Delgado Guerra (Pepe Hillo, que, junto con El Espartero, es una de “las figuras trágicas de los toreros convertidos en guiñapos”¹⁸⁹); Don Juan Fermín de Plateros, los Siete Niños de Écija, etc.:

El siglo XIX se va adentrando con sus muchos problemas. Pero aquí está el eco repetido de todos aquellos romances que desdeñaban los hombres de la Ilustración. Dándose la mano con los bandoleros del siglo XVIII, los Niños de Ecija [sic] y, como una apoteosis de abanico barato y pañuelo de percal, “La plaza de piedra de Ronda”, con su espada, su maestrante, sus bandidos y sus manolas, todos en una beatífica solidaridad;

¹⁸⁷ La dedicatoria dice: «A Juan Ramón Jiménez en recuerdo de nuestra niñez encarcelada en los jesuitas del Puerto, y al R. P. José M. de la Torre, que Dios nuestro Señor tenga a su vera, dedico estas impresiones de nuestra Andalucía la Baja, durante el año del Señor de MCMXXVII».

¹⁸⁸ Villalón le dedicó el poema 801 («Joseph-Hillo, Joseph-Hillo / el de la peineta grana»), pero dejó fuera el que llevaba por título “Muerte de Josef-hillo”, que Romero Murube entregó a Joaquín Caro Romero. Por la temática, puede corresponder a *Romances del 800*. Los primeros versos dicen así: «Josef-hillo cabalgando / por el camino real / torna a su casa / pues viene de torear; / calzándose los chapines / su novia le esperará.» Véase Joaquín Caro Romero, «Romero Murube, la Academia y Villalón», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, nº 23, 1995, págs. 64-65.

¹⁸⁹ Manuel Alvar, *Estudios de literatura popular malagueña*, op. cit., pág. 118.

Plaza de piedra de Ronda

[...]

la llave con sus retacos.¹⁹⁰

Nos detenemos un momento en el “Romance de los Siete Niños de Écija”, que así se llamaba en un principio el poema 825, cuando se dio a conocer el número 4 de la revista *Papel de Aleluyas* (1927). Como puede verse, la fecha del poema (1825) resulta anacrónica, pues su periodo de acción comprende seis años: de 1812 a 1818. Parece que su origen se encuentra vinculado a las guerrillas que combatieron contra las tropas napoleónicas y que al final de la contienda se transformaron en «cuadrillas de salteadores de caminos.»¹⁹¹

Aunque el grupo debe su nombre a su primer jefe, el ecijano Pablo Aroca (apodado el Ojitos), el más famoso de los siete y el que ha pasado a la historia es José Mateo Balcázar Navarro (José Ulloa), gitano de Arcos de la Frontera conocido por el apodo de Tragabuches¹⁹². Este gitano, banderillero en las cuadrillas de los maestros rondeños José y Gaspar Romero (y, a partir de 1802, torero), se unió a la cuadrilla de Pablo Aroca por culpa de una mujer, como dice la letra de una copla que solían cantar todos los bandoleros de aquella partida y que se le atribuía a él: «Una mujer fue la causa / de mi perdición primera. / No hay ningún mal de los hombres / que de mujeres no venga.»

Con esa mujer, apodada la Nena, vivía amancebado y se encontraba ya «casi dedicado a pasar de Gibraltar sedas y tejidos finos»¹⁹³ que ella luego vendía en las casas más pudientes. Al parecer, la mujer tenía por amante al sacristán de la Iglesia del Socorro, Pepe el Listillo, a quien Tragabuches descubrió en su casa una noche de mayo de 1814 en que, yendo de camino

¹⁹⁰ *Ibíd.*, págs. 118-119.

¹⁹¹ Florentino Hernández Girbal, *Bandidos célebres españoles (en la Historia y en la Leyenda)*, primera serie, Madrid, Lira, 1992, pág. 355.

¹⁹² Unos dicen que el apodo se debe a que en una ocasión se comió un burro recién nacido (llamado “Buchés”) en adobo; otros señalan que el hombre era aficionado a la buena y abundante mesa.

¹⁹³ Florentino Hernández Girbal, *Bandidos célebres españoles (en la Historia y en la Leyenda)*, *op. cit.*, pág. 359.

a Málaga a torear con motivo de la visita del rey Fernando VII, se vio obligado a regresar por una caída del caballo, con la se dislocó un brazo. Tras descubrir el engaño y encontrar al amante escondido en el interior de una tinaja, lo decapita con la navaja que porta y a la Nena la lanza por el balcón.

Los textos incluidos en “Gacelas” nos conectan con las breves composiciones árabes de temática amorosa. A excepción de “Contrabandistas”, las otras tres secciones (“Marineras”, “Jardineras” y “Garrochistas”) incluyen versos de contenido amoroso. Dice en el primer poema de “Marineras”:

¡Marinera de mi vida!
En un barco de papel
contigo me embarcaría.
[...]
¡Marinera de mis mares!
Yo soy marinero en tierra¹⁹⁴
si no me embarco en tu nave.

En el tercero, leemos:

Qué se me importará a mí
que se sequen las salinas
mientras te tenga a ti.

Aunque, inducido por el nombre del apartado “Gacelas”, el lector puede esperar composiciones en las que prevalezcan motivos árabes, lo cierto es que la maurofilia no es lo más abundante ni lo más llamativo. No obstante, destacamos estos versos:

¹⁹⁴ Claro guiño a la obra de Rafael Alberti.

Tengo una novia en Yebala
que al cuello trae una cadena
con las llaves de Granada.

Personajes mitológicos y sobrenaturales vuelen a tener cabida en *Romances del 800*. En el poema “Mar”, dedicado a Dámaso Alonso, el “vientre de Atlane” es morada de descomunales dragos, nereidas cantarinas y una sirena que se entrega amorosa, tras ser liberada, a los brazos del poeta:

La Sirena dormía,
de bruces, sobre el jaspe de la escala;
y a sus plantas rugía
la hidra encadenada
a quien el Mar la tiene confiada.

Y unido a lo sobrenatural, nuevamente se nos revela la magia. En la “Oración de la bella burlada” se pone de manifiesto el uso de la magia (complejo de prácticas como la adivinación, el embrujamiento y el desembrujamiento) al servicio de las pasiones humanas:

La magia constituye una proyección operativa del pensamiento mítico-simbólico cuya base es la creencia en la eficacia generalizada, aunque no indiscriminada, de las acciones a distancia, en virtud de la cual (si aplica poderes mágicos) o por medio de la cual (si practica artes mágicas) el mago aspira a imponer su voluntad en su entorno (sobre toda clase de seres, desde los espíritus a los minerales) o a su entorno (sobre fenómenos atmosféricos, ciclos de fertilidad u otros procesos naturales).¹⁹⁵

Aquí es incuestionable el poder de las jorguinas a la hora de confeccionar amarres

¹⁹⁵ Alberto Montaner Frutos, «La magia y sus formas en la literatura del Siglo de Oro», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, pág. 411. En <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-magia-y-sus-formas-en-la-literatura-del-siglo-de-oro/>

(hechizo para enamorar a una persona y hacerse con su voluntad) y ligamientos (hechizo para hacer impotente a un hombre o amante), que frecuentemente se usaban como venganza ante el maltrato o la infidelidad.

El diálogo entre dos mujeres —bruja y bella burlada— confiere verosimilitud y viveza:

Una vieja parda vuela,
machacando su mortero,
su escobón entre las nalgas
montunas, de prieto pelo;

[...]

—Niña: *si te lo ligara,*
si te lo llego a ligar,
a la dama que enamora,
no la podría enamorar...

—¿De verdad?...

—.....

... si te lo llego a ligar,
a la dama que enamora,
no la podría enamorar...

—Yo tengo una onza de oro
y mis manos te la darán,
si a la dama que enamora
no la puede enamorar...

La inclusión de un conjuro propiciatorio del éxito, en el que se invoca a las ánimas del purgatorio para fijar el hechizo y conseguir lo que se desea, asegura el resultado, pues son ellas las que necesitan urgente socorro, y solo se las puede asistir, ayudarlas a expiar los pecados e

incluso liberarlas, a través de la oración. Se dice que su gratitud no conoce límites y siempre interceden por sus benefactores como pago a los favores recibidos:

*—¡Ánimas del purgatorio
que achicharrándose están!,
bálsamo mi oración sea,
mi oración para ligar.
Por San Simón el volador
y San Abundio el Sacristán.
Por Santa Saviana
que tiró su suerte al mar
y por María de Padilla
la dueña real,
ni con doncella lo dejaréis estar
ni con casada acostar
ni con viuda sosegar
hasta que rabiando como los perros
por mi amor
me venga a buscar.

Amén.*

Seguidamente, se piden señales que confirmen la concesión. En este caso, Villalón se sirve de una famosa oración a San Antonio de Padua, muy venerado por su capacidad para “acercar lo lejano” y a quien ya le dedicó un poema antes: “Oración de San Antonio”. En la conocida oración se dice:

santo mío, te suplico
me concedas lo que te pido.

Señas te pido,
señas me darás:
puertas abrir y cerrar,
niños llorar,
gallos cantar,
perros ladrar,
hombres con candela para arriba y para abajo pasar.
Estas señas son garantías de la concesión.

Villalón transforma esta parte del rezo y rompe la posible tensión y seriedad que adopta el poema en su final con la inclusión de las onomatopeyas que reproducen la expresividad acústica de los pasos y el llamador de la puerta (“chas” y “tras”), así como de la voz popular “ya va”, en clara simpatía fonética con los elementos anteriores:

Señales les pedimos,
señales me darán:
que cuando esté ligado
los gallos cantarán.
Que cuando esté ligado
los perros ladrarán.
Puertas se han de abrir
y se han de cerrar,
sin que pie ni mano la empujen,
ni el vendaval.

Pasos en la calle {chas chas.

La aldaba de cobre {tras tras.

La voz de la niña {ya va.

Canta un gallo.

Ladra un perro.

La puerta se abre.

La puerta se cierra.

Otra de las actividades ligadas a las manifestaciones de la vida social que se pone de manifiesto en esta obra es la caza. La caza menor de liebre con podencos y galgos se retrata en el poema “Tierra”, donde se aprecia la relación del hombre con un universo natural silencioso que altera durante la actividad:

ojos abiertos que avizoran trémulos

la campiña silente y desolada:

tímida liebre.

Crujientes cascos de corceles sientos,

rumor de gentes en la lejanía,

ladrar de canes por mis mismos pasos,

delatando traidoras el refugio,

húmedas huellas.

Muchos de sus poemas póstumos¹⁹⁶ están en la línea de los recogidos en *Andalucía la Baja y Romances del 800*: una versión primitiva del romance 808, una graciosa letrilla dedicada a la historia de amor entre una camioneta Fiat y un Ford, décimas dedicadas al mar, al puente de Triana, a una Underwood, sonetos, gacelas contrabandistas de menor extensión que las que componen *Romances del 800*, odas, un romance dedicado al coche... y “El pregón de las aceitunas”, del que espigamos algunos versos de los tres movimientos por su valor

¹⁹⁶ Fueron publicados en *Hojas de poesía* (1935), *Peña Labra* (1979-1980), en las *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez* (1983) y en el volumen de *Poesías inéditas* (1985) de Fernando Villalón. Todos ellos también se incluyen en la edición de Jacques Issorel de *Poesías completas*.

ejemplificativo y sintético de los aspectos que hemos venido comentando:

asitunas aliñas (Verde)

veeerdees y... mooráaas.

[...]

sólo hay una voz

Verdes... y mooráaas

El aceitunero charla con

su novia.

Se ha quedado atrás.

[...]

Su carga verde y morada

De un lado inclinada

Y el cazo colgado

Con equilibrio

Insospechado

Destruyen la Ley de la gravedad

¿No es verdad...?

Yo no soy Inventor

(líbreme Dios)

ni nada llegué a descubrir

pero esto... sí

Que el sol

la cal

y

el añil

y

las asitunas aliñas

destruyen la

3.2 José Moreno Villa

De mucho le sirvieron a Moreno Villa sus años alemanes, si bien no para lo que pensó que habrían de servirle. Le abrieron Europa, le mostraron los caminos de algo a lo que siempre pretendió ser fiel: su independencia. ¿Lo consiguió? A ella se oponía una necesidad de compañía y ternura contenidas.

(José Antonio Muñoz Rojas)

Moreno Villa (Málaga, 1887-Ciudad de México, 1955) reconoce su escasa suerte al quedar en una especie de limbo, de tierra de nadie, excluido inevitablemente de dos eventos que supusieron hitos insuperables para la Historia de la Literatura en mayúsculas como son la Generación del 98 y el grupo poético del 27: «El instinto me decía claramente que iba quedando oscurecido entre dos generaciones luminosas, la de los poetas del 98 y la de los García Lorca, Alberti, Salinas»¹⁹⁷.

Para Alberti, correspondía «a una generación bastante rara, surgida unos años después de la de Juan Ramón Jiménez»¹⁹⁸. El portuense compartía esa doble condición de poeta-pintor y su *Marinero en tierra* fue premiado precisamente gracias a la contribución del voto de Moreno Villa, que halló en los versos de Alberti «un latido del alma andaluza muy abierto al mar

¹⁹⁷ José Moreno Villa, *Vida en claro. Autobiografía*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1976, pág. 144.

¹⁹⁸ «Su obra poética me era desconocida. [...] su nombre no andaba con frecuencia en labios de los “nuevos”» (Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, 1 (Primero y Segundo libros), *op. cit.*, pág. 217).

latino»¹⁹⁹. Sin embargo, las «sales malagueñas» de Moreno Villa no eran del gusto de Alberti: «algo duro, algo abrupto, algo fragoso en la forma de todos aquellos poemas me cerraban el pleno goce, la simpatía necesaria para retenerlos. Era difícil entrar abiertamente en aquella poesía.»²⁰⁰

Si de verdad era tan desconocido como asegura Alberti, llama la atención que participara en los actos de conmemoración del centenario de Góngora²⁰¹ y que Luis Cernuda iniciara sus colaboraciones con un diario de gran prestigio entre los intelectuales como era *El Sol* hablando en primer lugar de Moreno Villa. Quizás, como bien apunta Guillermo Carnero, su timidez y poco deseo de protagonismo le llevaron a mantenerse en una prudente retaguardia²⁰².

Considerado por muchos como «poeta de transición»²⁰³, Moreno Villa se queja de que nadie le ofrece una explicación para justificar su posición:

nadie explica cómo es ese *tener* de ambos grupos o generaciones. Y digo malo, porque dan a entender maliciosamente que “lo nuevo” en mí está tomado de las generaciones posteriores, o dicho de otro modo, que me abrevé en las fuentes de éstos.

¿Cómo puede un caminante beber en la fuente a que no ha llegado todavía? Se comprende que haya bebido en la dejada atrás, pero en la otra, imposible.

¹⁹⁹ «Algo sobre poesía» [1952], José Moreno Villa, *Poesías completas*. Edición de Juan Pérez de Ayala, Madrid, El Colegio de México / Residencia de Estudiantes, 1998, pág. 32.

²⁰⁰ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, 1 (Primero y Segundo libros, 1902-1931), *op. cit.*, pág. 217.

²⁰¹ «[...] la intervención de Moreno Villa se cifraba en la recapitulación de una serie de dibujos de artistas contemporáneos, indicio, tal vez, de que para sus coetáneos era más estimado como pintor y entendido en arte que como poeta.» (Carmen de Mora Valcárcel, «Sobre la poesía de José Moreno Villa», en Juan Collantes de Terán y otros, *Andalucía en la Generación del 27*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978, pág. 153).

²⁰² Guillermo Carnero Arbat, «José Moreno Villa y las orientaciones de la vanguardia española», en Salvador Montesa Peydró y Cristóbal Cuevas García (coords.), *José Moreno Villa en el contexto del 27. Actas del I Congreso de Literatura Española Contemporánea* (Málaga, noviembre de 1987), Barcelona, Anthropos, 1989, pág. 15.

²⁰³ Véase, por ejemplo, Ángel Crespo, «La lírica» (Capítulo XIII. De la crisis de Cuba a la Guerra Civil (1898-1936), en José M. Alberich y otros, *Historia de la literatura española II*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 1104.

Mi sustancia —poca o mucha— estaba ya integrada cuando aparecieron García Lorca, Alberti, Salinas, Guillén, Cernuda, Aleixandre, Altolaguirre.²⁰⁴

Además de ello, al hablar de su poesía, muchos lectores (entre ellos, sus compañeros del 27) y críticos han encontrado cierto desaliño y descuido en la forma, «un recelo a la insistencia sobre el trabajo espontáneo»²⁰⁵, y se han referido con disgusto al prosaísmo como una característica que no ennoblece sus versos. José Luis Cano, por ejemplo, opinaba que, al precederle dos escritores tan deslumbrantes como Juan Ramón y Machado y seguirle toda la pléyade del 27, «poco podía lucir una poesía tan sobria, prosaica a ratos y no muy trabajada de forma como la de Moreno Villa.»²⁰⁶

Así las cosas, su nombre ha sido injustamente olvidado en muchas de las antologías poéticas que abordan el estudio del 27 por considerarlo un poeta “lindante”, y las que lo incluyen apenas le dedican un par de páginas. Para el profesor Jiménez Millán, el método generacional falsea la historia, y a la poesía de Moreno Villa «no le ha beneficiado en absoluto la propensión a establecer épocas, ciclos cerrados y generaciones en la historia de la literatura española más reciente», que en su caso «se traducía en la estúpida calificación de “poeta menor” [...], rezagado del modernismo para unos, incorporado a la generación del 27 para otros.»²⁰⁷

El escritor malagueño confiesa que su primer acercamiento a la poesía vino por obra de Bécquer, al que se sumaron otras influencias:

Nací a la poesía leyendo a Bécquer, pero donde mi germen poético se apretó y se hizo fue en Goethe, Schiller, Uhland, Heine, Leopardi, San Juan de la Cruz y los cancioneros de mi tierra.

²⁰⁴ «Algo sobre poesía» [1952], en José Moreno Villa, *Poesías completas*, op. cit., pág. 41.

²⁰⁵ Luis Cernuda, «José Moreno Villa», *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, pág. 127.

²⁰⁶ José Luis Cano, *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 1970, pág. 47.

²⁰⁷ Antonio Jiménez Millán, «La modernidad en la poesía de Moreno Villa. Estudio de *Salón sin muros*», *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona, Anthropos, 1989, pág. 176.

Siempre miro con alegría y respeto la copla popular andaluza. Y siempre está a mi alrededor, sin yo buscarla.²⁰⁸

Puesto que comenzó a escribir en Alemania, sus raíces están en las letras de aquel país, a las que también se unen los franceses (Baudelaire, Verlaine) y los españoles (Miguel de Unamuno, Antonio y Manuel Machado y Juan Ramón Jiménez).²⁰⁹

El neopopularismo en la obra de Moreno Villa llega hasta su poesía anterior al exilio y lo hace por dos caminos: la canción popular y el inconfundible escenario de Andalucía²¹⁰. La influencia de la copla andaluza y del flamenco es inevitable porque, como él mismo declara en su autobiografía *Vida en claro*, fueron frecuentes sus idas con su primo Antonio a distintas tabernas y, especialmente, al famoso Café de Chinitas de Málaga, donde escuchó el mejor cante jondo²¹¹.

A comienzos de la década de 1910, Moreno Villa ve publicados sus primeros poemas. El poeta Enrique de Mesa, por aquella época secretario del Ateneo de Madrid, le sugiere el título de *Garba* para su primer libro de poemas, cuyo significado es “haz pequeño de sarmientos, mieses”.

Garba (1913) supone una evolución interesante dentro de la estética novecentista. La dedicatoria del libro, que reconoce a tres referentes importantes en la corriente modernista —Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez— prescinde, a juicio de Carnero,

²⁰⁸ «Autocrítica» [1924], en José Moreno Villa, *Poesías completas*, *op. cit.*, pág. 3.

²⁰⁹ Véase «Poética» (1932), en José Moreno Villa, *Poesías completas*, *op. cit.*, pág. 8.

²¹⁰ Véase Carmen de Mora Valcárcel, «Sobre la poesía de José Moreno Villa», *art. cit.*, págs. 163-164.

²¹¹ «Una cosa fue importante para mí en toda aquella época de vagabundeo: la copla de cante jondo [...]. Con mi primo Antonio escuché cante jondo en el Café de Chinitas, en el Café de España y en los reservados de tabernas y ventorrillos. Sin temor a equivocarme puedo decir que lo andaluz de mi poesía tengo que buscarlo en esos instantes de duende. Y que el cante jondo pudo en mi mocedad lo que pudieron el mar y el campo en mi niñez». (José Moreno Villa, *Vida en claro. Autobiografía*, *op. cit.*, págs. 55-56).

del recordatorio de otros igualmente importantes, como son Manuel Machado²¹², Salvador Rueda y Gustavo Adolfo Bécquer²¹³, nombres imprescindibles si reparamos en que él mismo reconoce que los aciertos de *Garba* «se deben al instinto y a la resonancia de lo popular que siempre tuvo acogida y espacio en mí.»²¹⁴

Carnero observa en esta obra las peculiaridades de un «modernismo a la andaluza», aunque moderado y lejos de la excesiva musicalidad²¹⁵. De hecho, el poeta, seducido «por la visión mítica de lo gitano y lo árabe»²¹⁶, intenta recrear la copla de esta región, que, al igual que sucede con la poesía de Lorca, Hinojosa y otros del 27, le llega de labios de las criadas y de los campesinos de la zona de Churriana. Así, obras como *Garba* y *Colección* (1924) «reflejan, más que cualquier otro libro suyo, cómo había asimilado las estructuras formales de la copla andaluza y los temas asumidos por este tipo de composiciones, pese a que esos temas fundamentales pueden localizarse en toda su producción literaria.»²¹⁷

Precisamente, la estilización de ciertos temas y personajes (el gitano, la guardia civil, etc.) es uno de los rasgos de modernidad que hay que tener presente en Moreno Villa y que influyeron en la obra de compañeros del grupo. Uno de sus muchos méritos es que su metonimia «enemigos tricornos de charol», del poema “Lo de la serranía”, servirá claramente de inspiración para la caracterización de los guardias civiles lorquianos²¹⁸, al igual que los «guardias civiles de frente charolada», del soneto “Cuadro de otra vida”, o ese guardia civil pequeñito de “Estampas del aire”, en rotundo contraste con la inmensa llanura (ambos dentro

²¹² Posteriormente, sí reconocerá la deuda a Manuel Machado en la dedicatoria de *Luchas de “Pena” y “Alegría” y su transfiguración, Alegoría* (1915).

²¹³ Guillermo Carnero Arbat, «José Moreno Villa y las orientaciones de la vanguardia española», *art. cit.*, pág. 16.

²¹⁴ «Autocrítica» [1924], en José Moreno Villa, *Poesías completas, op. cit.*, pág. 5.

²¹⁵ Juan Cano Ballesta (ed.), en José Moreno Villa, *La música que llevaba. Antología poética*, Madrid, Cátedra, 2009, pág. 31.

²¹⁶ Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española. XI Novecentismo y vanguardia: Líricos, op. cit.*, pág. 81.

²¹⁷ Antonio A. Gómez Yebra, «Lo andaluz en la obra de Moreno Villa», *José Moreno Villa en el contexto del 27, op. cit.*, págs. 213-214.

²¹⁸ Guillermo Carnero Arbat, «José Moreno Villa y las orientaciones de la vanguardia española», *art. cit.*, pág. 17.

de *Colección*):

Sólo, en la llanura
grande, pequeñito
un guardia civil
estaba en aviso.

El recio capote
negro, convulsivo,
hacía en el aire
la mueca del frío.

Garba fue precursora en la presentación de diferentes motivos que continuarían otros escritores. Como reconoce el propio Moreno Villa, Lorca examinaba y apreciaba cada uno de sus libros, compartía las lecturas con sus amigos en Granada y le daba retroalimentación a través de una correspondencia puntual²¹⁹:

Garba [...] presenta [...] una frescura procedente de la visión directa y del sentimiento particular ante motivos tan diversos como la Catedral de León, la jaca andaluza, la mora Argentea, los toros, los guardias civiles, las rejas de los novios, los maestros de las letras hispanas, etc. Temas algunos que pasaron luego con gran fortuna a manos de García Lorca y de otros. Motivos que fueron rejuvenecedores.²²⁰

Sin embargo, sorprende que en otras páginas, y dentro del mismo artículo, “Algo sobre poesía”, parezca no reparar en tal coincidencia y, desde luego, le reste importancia al hallazgo:

Que me leyeron García Lorca y mis paisanos Prados y Altolaguirre, me consta, pero todos tuvieron su voz propia. Si mis poemas les estimularon en algún sentido, no lo sé. Algunas cosas

²¹⁹ Véase «Algo sobre poesía» [1952], en José Moreno Villa, *Poesías completas*, *op. cit.*, pág. 41.

²²⁰ *Ibíd.*, pág. 38.

que parecen resonancias son movimientos de la sangre andaluza y coetánea.²²¹

Para Carmen de Mora Valcárcel la influencia no fue sólo en una dirección —de Moreno Villa a Lorca—, pues, tras la aparición de *Romancero gitano*, Lorca motiva ciertos retoques o revisiones de dicho poema, cuya segunda versión puede leerse en *La música que llevaba*, de 1949²²².

La primera versión, ofrecida en el poema “Lo de la serranía” de *Garba*, dice así:

Era la noche cálida, de profunda emoción.

La campiña sonora, bajo una luz de plata,
medía un descendiente de aquella horda pirata
que en tiempos legendarios viniera de Sidón...

En su yegua rifeña va en acecho el león,
que la gente rural reverencia y acata,
contemplando el dominio que a sus pies se dilata,
y como un rey se nutre de su satisfacción.

Pero en esto, los brazos de la jaca bravía
se empotran en el suelo; recula, se desvía
y como un rayo ataja la sementera bruna...

que sus grandes pupilas vieron cómo la luna
brillaba con destellos de macilento sol
sobre los enemigos tricornios de charol.

La versión publicada revela notables cambios (sustitución de “yegua” por “jaca” y “enemigos” por “perseguidores”) concentrados principalmente en la segunda estrofa, en donde

²²¹ *Ibíd.*, pág. 32.

²²² Carmen de Mora Valcárcel, «Sobre la poesía de José Moreno Villa», *art. cit.*, págs. 169-170.

llama poderosamente la atención del adjetivo “trapalón” aplicado al gitano:

En la serranía

Era la noche cálida, de profunda emoción.
La campiña sonora, envuelta en luz de plata,
medía un descendiente de aquella horda pirata
que en tiempos legendarios viniera de Sidón...

En su jaca moruna va el cañí trapalón,
que la gente del campo miedosamente acata,
contemplando la tierra que a sus pies se dilata;
y como un rey se nutre de su satisfacción.

Pero en esto, los brazos de la yegua bravía
se empotran en el suelo; recula, se desvía
y como un rayo ataja la sementera bruna,

que sus grandes pupilas vieron cómo la luna
brillaba, con destellos de macilento sol,
en los perseguidores tricornios de charol.

En ambos casos, tanto “enemigos” como “perseguidores” traslucen el antagonismo, contraste moral y enfrentamiento existente entre los gitanos y la Benemérita. Por supuesto, esa enemistad la compartía cualquier tunante, y de ello también se hace eco Valle Inclán en *Divinas palabras* (1919)²²³ y *La pipa de Kif* (1919)²²⁴. Como se recoge en la Cartilla del Guardia Civil, las divisas del guardia civil son su honor y su honradez, sus principales «armas

²²³ Una de las acotaciones de la jornada segunda pone también el foco de atención en los tricornios, que «destellan en la carretera cegadora luz.» (Ramón del Valle Inclán, *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1969, pág. 475).

²²⁴ En el poema “El preso” leemos: «Entre guardias civiles, un hombre maniatado / camina. Tiene el gesto soturno del malvado. [...] Negros y silueteados los tricornios, parejos / de la tarde poniente reciben los reflejos.» (Ramón del Valle Inclán, *Claves líricas*, Madrid, Espasa-Calpe (colección Austral nº 621), 1976, pág. 137).

deben ser la persuasión [sic] y la fuerza moral»²²⁵ y, en el desempeño de sus funciones, «no debe ser temido sino de los malhechores; ni temible, sino á los enemigos del orden [sic].»²²⁶ Por ello, han de esforzarse por «conocer muy á fondo, y tener anotados los nombres de aquellas personas, que por su modo de vivir holgazan; por presentarse con lujo, sin que se les conozcan bienes de fortuna, y por sus vicios, causen sospecha en las poblaciones.»²²⁷

Por otro lado, no podemos pasar por alto, en esta primera obra, la participación del humor, que se alía con la rima fácil en versos como estos que siguen, del poema “Mis novias”:

Tuve una novia de la Suiza
que se llamaba *fräulein* Luisa.

Peinaba suaves hebras de oro
y ¡oh *Schatz!* decía (Oh, mi tesoro!).

La perinola de sus narices,
como las patas de las perdices

rojas al frío del ventisquero.

Y, además, ¡pobre!... ¡con un sombrero...!

Este aspecto también se refleja en las estampas de gitanos (la virgen incluso es “andaluza y gitana”), de guardias civiles, de espacios andaluces (parque y muelle de Málaga, Córdoba)... Véase el poema “La reja”, donde se aclama a una perchelera²²⁸:

²²⁵ Véase la Cartilla del Guardia Civil. Redactada en la inspección general del arma. Aprobada por S. M. en Real orden [sic] de 20 de diciembre de 1845. Madrid, Imprenta de D. Victoriano Hernando, 1846 Edición facsímil del original editada por la Asociación Pro Huérfanos de la Guardia Civil en 2001, pág. 15.

²²⁶ *Ibíd.*, págs. 11-12.

²²⁷ *Ibíd.*, pág. 16.

²²⁸ Parece que las percheleras gozaron de cierta fama en aquella época. El poeta José Sánchez Rodríguez habló del cantar de una perchelera en uno de sus poemas de *Alma andaluza* («Se oyó de nuevo en el corro / la voz de una perchelera») y Rafael Solís Castellanos le dedica el poema “Ensueño”, publicado en el nº 115 del semanario ilustrado *Madrid Cómico* (5 de mayo de 1912): «Yo soñé con tus hechizos / de gitana perchelera».

El mozo se va cantando:

“Gitanilla perchelera,
pali que dentro de jaula
bueno está para la fiera”.

Los escenarios locales alternan con los ambientes orientales, que exaltan y celebran la concupiscencia de la que son depositarias las mujeres andaluzas, como se observa en “El tapiz persa”:

Pasan tus ojos inquietos
por el tapiz oriental...
Signos de cábala, enigmas,
policromías...

Y en “Leyenda”:

la lamparita de oro
en el ambiente moro

sólo pudo alumbrar
una noche el altar;

Entre estos ejemplos, destaca especialmente el poema “Leyenda de la mora Argentea”. Tradicionalmente, la presencia de los moros y las moras en canciones de cuna intimidaba a los niños, pues se les amenazaba con que aparecerían y se los llevarían si no dormían. En este caso, Argentea es una mora que abandona los bienes de su linaje y decide recibirse de monja sabiendo que el fanatismo de su religión primera lo considerará toda una afrenta y la condenará por apóstata:

Argentea se vistió
de monja en su monasterio.

La hermosa sierva de Allah
¡qué bien lleva el blanco velo!

Por el contrario, en “La tristeza de la moza” se presenta a una joven que, aunque de puertas para afuera es cristiana y va a misa, lleva en sus venas un “sensualismo concupiscente” que se pone de manifiesto en la intimidad de la alcoba:

te ves cristiana por el sendero,
y entre las sábanas agarena.

El tópico de la religión cristiana frente a la mahometana es uno de los temas presentes desde antiguo en la tradición. En el “Romance de don Boyso”, por ejemplo, el protagonista confunde a Rosalinda (la joven con la que se encuentra, que resulta ser su hermana) con mora o judía y le advierte: «Si fueras cristiana, / yo te llevaría / y en paños de seda / yo te envolvería; / pero si eres mora / yo te dejaría.».

El cambio de religión estaba motivado por una relación amorosa sumamente intensa. De hecho, como señala Gianni Ferracuti en el monográfico *L'amor scortese*, la unión podía llegar a ser tan fuerte, que los amantes estaban dispuestos a renunciar a su religión: «il legame d'amore supera a tal punto il pregiudizzi social, che ciascun amante è disposto a rinunciare alla appartenenza etnica o religiosa».²²⁹ Y pone por ejemplo el “Romance de Valdovinos”, del que destacamos cuatro versos:

Por tus amores, Valdovinos,
cristiana yo me tornaría.
Yo, señora, por los vuestros,
moro de la morería.

²²⁹ Gianni Ferracuti, *L'amor scortese*, *Mediterránea*, 14, 2013, pág. 119.

Otro de los puntos a destacar en la obra es que ensalza los valores de una vida epicúrea y despreocupada. Así, en el primer movimiento de la sección “Tres momentos del parque de Málaga”, “Los vagos duermen”, dice:

Despreciadores del trabajo,
epicúreos del ayer,
dejan pasar la vida tendidos boca abajo.

En “Son de chanza”:

Todas las mañanas
busco el nuevo sol,
cabalgo y me tomo
mis gotas de ron,
y duermo la siesta
igual que un lirón,
¡porque luego la niña se lleva
la candelita que tengo yo!

Y en “Pan nuestro de cada día”, donde, al igual que en los versos anteriores, prosigue el ambiente báquico que entronca con la poesía goliardesca²³⁰:

Como junco de ribera
duermo al pie de la corriente,
sin querer cosa a mi vera
si no es vino y aguardiente.

El acercamiento a la mitología permite un conocimiento más profundo de las propias

²³⁰ Un buen ejemplo de ello es una de las canciones recogidas en el *Cancionero de Barbieri* que dice: «Comer i beber / hasta rebentar; / después, ayunar.»

coordinadas culturales. Así, destaca también la presencia de personajes mitológicos, desde la diosa fenicia Astarté (en el poema “Los hechizados”), pasando por Hiperión (en el poema “Sensación de ocaso”), quien en la mitología griega es uno de los titanes nacidos de la unión de Gea (la Tierra) y de Urano (el cielo).

Creemos que esta obra fue de significativa importancia para Fernando Villalón²³¹ y también para Lorca. Versos como los finales de “El terror mítico” nos hacen pensar así:

Tiene Caldea sus herederos
por estas tierras de sol sin pan.
Tierra de pitas y de chumberas
y un terror mítico oriental.

Guillermo Carnero sintetiza muy bien el recorrido poético de Moreno Villa, que parte de «una evidente herencia modernista, que se atenúa» para ir «elaborando a lo largo de los años un popularismo andalucista que [...] pronto se decanta hacia la persecución del misterio, la concisión y la irrealidad de la poesía tradicional toda, anticipando los hallazgos de Lorca y de Alberti»²³².

En una clara voluntad de originalidad y cierta depuración, Moreno Villa empezará a limpiar su obra de “sedimentos” y resonancias de las obras leídas²³³. *El pasajero*, que apareció al año siguiente, en 1914, constituye un viaje por las ciudades españolas representativas de la tradición y una visita a sus monumentos y lugares más emblemáticos: la celda de Santa Teresa de Jesús, El Escorial, la abadía de Silos, el castillo de Cuéllar, etc. En el prólogo de esa obra, Ortega y Gasset aplaude el empleo novedoso de la metáfora que lleva a cabo el poeta, mediante el que inaugura un nuevo estilo.

²³¹ Véase el valor de la mitología y el poema que lleva por título “El toro de lidia”.

²³² Guillermo Carnero Arbat, «José Moreno Villa y las orientaciones de la vanguardia española», *art. cit.*, pág. 20.

²³³ «Algo sobre poesía» [1952], en José Moreno Villa, *Poesías completas, op. cit.*, pág. 29.

De este libro llama la atención el largo y solemne poema épico “En la selva fervorosa”, un texto «de alta tensión lírica»²³⁴ que le llevó ocho meses concluir y que escribió motivado por la lectura de un artículo de Ramón Pérez de Ayala en donde se quejaba de «la falta de brío lírico para escribir un poema algo extenso. No sé por qué me impresionó aquello. Acaso por considerar que se había abusado del poema corto. El resultado fue que hice el poema y se lo dediqué.»²³⁵

El texto comienza casi de manera bucólica:

Dejé cayado y botas y aquel zurrón querido
en que la hogaza tierna ponía su latido.

El escenario rústico permite el diálogo del sujeto lírico con su propia alma:

Pobre almita de ayer, ¿quién te conoce hogaño?
¿Quién en tu frente blanca puso el tizón del daño?
[...]
[...] Oh, pobre almita, cuéntale al doloroso
pasajero la esencia de tu sutil tormento;
y ella dijo: “Una selva en mis hondones siento”.

Pronto vemos que el malestar parte del descubrimiento de la selva como espacio nada utópico en el que conviven el bien y el mal:

[...] La paloma divina
de la salutación y el insecto dañino;
[...]
Abel va con Caín, Jesús va con Luzbel.

²³⁴ *Ibíd.*, pág. 18.

²³⁵ José Moreno Villa, *Vida en claro. Autobiografía*, *op. cit.*, pág. 80.

De esta composición quizás llame más la atención para el tema que nos ocupa el desarrollo del erotismo con «ciertos ecos folklóricos»²³⁶, como vemos, por ejemplo, en el poema XVIII:

Tenso el arco, está la flecha
siempre dispuesta a sembrar
tu pecho de ardientes pétalos
rojos como el azafrán.

Ya se clava, ya florece
la herida; la flecha está
temblando de gozo; lejos
sonríe San Sebastián.

Como aclaración de dicho poema, Moreno Villa publicó *Luchas de “Pena” y “Alegría” y su transfiguración, Alegoría* (1915), obra que reconoce la deuda con Manuel Machado a través de su dedicatoria²³⁷ y que, al parecer, toma como base poética algunos de las experiencias vividas en su relación con Felisa, criada de la calle Serrano de Madrid, donde el poeta vivía.

En este libro, escrito en su mayoría en metro romance y de menor intimidad comparado con el anterior²³⁸, son los contrarios «los que dan claroscuro»²³⁹: la pena (tan presente en el cante jondo) y la alegría encarnan, respectivamente, a la mujer y la novia. Sirvan como ejemplo de ese contraste los poemas X y XI:

²³⁶ Juan Cano Ballesta (ed.), en José Moreno Villa, *La música que llevaba. Antología poética, op. cit.*, pág. 35.

²³⁷ «En el atrio de este recogido poema, quiero que, como un fuste pentélico, se destaque el nombre de Manuel Machado. En él vive Andalucía. En años de congoja y luchas universales se retrajo la musa al primitivo solar; no en huida, sino en busca de los otros combates intensos y humanos que la copla andaluza —directa flecha del alma— trasluce».

²³⁸ «Una alegoría ingenua y floja. La nota de alta intimidad lograda en el poema anterior se rebaja». José Moreno Villa, *Vida en claro. Autobiografía, op. cit.*, pág. 197.

²³⁹ Véase «Poética» [1932], en José Moreno Villa, *Poesías completas, op. cit.*, pág. 9.

X

Pena remueve la lumbre
y pone el mantel de nieve;
ha mudado sus vestidos
y peinado su rodete,
dejando al aire la nuca
fresca, suave y transparente.

Cuando pasa por mi lado,
deja en el aire que mueve,
una estela de limpieza
que mi sentido estremece.

Pena es solícita y fiel.
Pena sin duda me quiere.
—Ven, Pena, deja las cosas
y bésame hasta la muerte.

XI

Por el alto ventanuco
de mi memoria ha pasado,
rauda y canora, Alegría,
la que me huye volando...

¡Ven, acá! Tú eres la sola.
Contigo vale vivir;
aduermes los pensamientos
en un infinito abril.

Contigo suenan panderos

y la burla es bien sabrosa.

Vamos a reír del mundo

echados sobre la loma.

Alma de grandes conquistas

siempre será tu vasalla.

Alegría, ¿y ese anhelo

de vivir que tú regalas?

En consonancia con esa estética de lo breve a la que nos referiremos en páginas siguientes, donde mencionamos la influencia del haiku y su analogía con los cantares populares andaluces (feliz hallazgo sobre el que trabajaron García Lorca y Adriano del Valle, de quienes hablaremos), se halla una nueva modalidad, la de los epitafios, breves composiciones que abren *Evoluciones* (1918) en las que da buena cuenta de su sensibilidad lírica e incluso humor. Lejos del objetivo de rendir homenaje a cualquier difunto, esas breves composiciones suponían, como reconoce el poeta, «epitafios ideales a caracteres verdaderos que peregrinan por el mundo anónima y luminosamente»²⁴⁰. Sirvan como ejemplo los versos de “Era taimado”:

Entraba por los desagües,

salía por las gateras...

nunca topó con el portero

que preside la honrada puerta.

Y de “Fue la continencia”:

Con la brida, refrenando,

—y con un sentido severo—,

pasó, como pasa el astro,

²⁴⁰ José Moreno Villa, *Poesías completas*, op. cit., pág. 206.

serenamente el firmamento.

Las secciones “Epitafios” y “Labor breve y paralela” de *Evoluciones* fueron recogidas en la antología *La música que llevaba* (1913-1947). Dentro de la obra *Colección* (1924), el modelo de los epitafios convivirá con maldiciones, canciones y poemas de distinta naturaleza: «sentencias, epigramas eróticos, poesías descriptivas, saludos y maldiciones de mendigos y gitanos»²⁴¹. En definitiva, *Colección* es un título que, tanto por el tema como por la forma y el lenguaje en que está expresado, bien se merece el marbete de neopopularista, como se ve en el ejemplo del poema “Voz madura”:

Déjame tu caña verde.

Toma mi vara de granado.

¿No ves que el cielo está rojo

y amarillo el prado;

que las naranjas saben a rosas

y las rosas a cuerpo humano?

Como bien apunta Carmen de Valcárcel, muchos de los matices que caracterizan a esta obra —el epíteto cromático, por ejemplo, que se puede ver en los versos del poema precedente— hallaron su eco y continuidad en otros autores del 27²⁴².

Importancia también cobra la naturaleza —los ríos, las nubes (“blancos navíos celestes”), las montañas...—, que sale al encuentro del hombre y de la que el poeta es permanente espectador:

Cuando vienes por el sendero

y alcanzo tus ojos,

²⁴¹ José Moreno Villa, *Vida en claro. Autobiografía, op. cit.*, pág. 199.

²⁴² Carmen de Mora Valcárcel, «Sobre la poesía de José Moreno Villa», *art. cit.*, pág. 165.

la campiña multicolor, la cima roja,
la mar lisa, bajo sol de oro
viven de golpe
dentro de mi asombro.

Esos elementos de la naturaleza a veces aparecen «como testigo de las veleidades amorosas»²⁴³:

¿Qué tienes,
garza de gentil escorzo,
espuma del mar,
asombro?

¿Por qué virtud
me conviertes en otro,
más amable, más endeble,
más lujurioso,
más obediente, más egoísta,
más orgulloso?

La importancia del folklore y su recreación se concreta en distintos poemas, sobre todo en las últimas canciones del libro que reproducen coplas, como es el caso de “Sentencias del camino”, escrita en versos heptasílabos y octosílabos, de la que traemos dos muestras:

IX

La flor se desbarata
lo mismo con el beso
que con la puñalada.

²⁴³ *Ibíd.*, pág. 167.

X

No digas lo que no sientes.

En esto no te parezcas

a las personas decentes.

De obligada mención son las secciones “Saludos y maldiciones de mendigos y gitanas” y “Canciones”, al final de *Colección*. La primera de ellas combina con gracia los textos de bendiciones con aquellos de rotunda condena. Véanse, como ejemplo de contraste, algunos versos de los dos primeros textos que resultan especialmente ilustrativos:

I

Dios te sonría eternamente:

crezcan tus hijos como robles;

tus niñas tengan el primor

de los balandros en el mar latino.

Las monedas de oro

no quepan en tus cofres.

II

El destino pinte de negro

todo lo que mires.

La cueva de tu corazón

convierta en cueva al Universo.

No tengas luz, flores, sonrisas,

paisajes, amigos ni paz.

También a la manera de lectura de la buena ventura gitana, el sujeto lírico de los versos juega a adivinar la fortuna, como se observa en el poema VII:

Leo tu sino:
es azul como el mar,
y llano y luminoso,
con árboles y música.
Por el caminito realengo
cabalga un mozo gallardo.
Las palomas de tu palomar son sus guías.

Los diez textos que conforman la sección “Canciones” son un buen ejemplo de neopopularismo. Juan Cano Ballesta señala el carácter popular de esta última parte del libro, claramente marcada por la “inspiración andaluza”. Así sucede, por ejemplo, en el poema I: «“Gris y morado” acentúa los rasgos folclóricos denunciados por el sintagma “verde olivar”, que se repite. La primera estrofa hace palmarias las indudables dotes artísticas del pintor-poeta andaluz en su sencillez popular, riqueza sensorial y valor paisajístico.»²⁴⁴

Gris y morado
es mi verde olivar;
blanca mi casa
y azul mi mar.

Cuando tú vengas
no me vas a encontrar;
yo seré un pájaro
del verde olivar.

²⁴⁴ Juan Cano Ballesta (ed.), en José Moreno Villa, *La música que llevaba. Antología poética, op. cit.*, pág. 207.

Cuando tú vengas
no me vas a encontrar;
seré una llamita
roja del hogar.

Cuando tú vengas
no me vas a encontrar;
seré una estrella
encima del mar.

El eco de las canciones populares se alía con la gracia en los versos de esta “Canción de novia”, un anticipo del estilo fresco y desenfadado que ampliará posteriormente en *Jacinta la pelirroja* (1929):

VIII

Canción de novia

Mi novio está embarcado
en un verde laúd,
que va del Polo Norte
al Sur.

Mi novio usa patillas
como un viejo almirante,
y una pipa que llena
de anillitos el aire.

Yo lo veo en el Norte,
y en el Sur,
rojo de mar y vino,

en su verde laúd.

Sabe cantar flamenco,

pero baila muy mal.

Dice que ya para eso

ninguno como el mar.

Tiene gracia mi novio.

Toca el acordeón

y se melancoliza

cuando se pone el sol.

Le veo a todas horas,

en su verde laúd,

por los mares del Norte

y del Sur.

La obra *Colección*, en definitiva, se presenta, con sus peculiaridades, como un conjunto polifónico y depurado en la línea del neopopularismo de esos años.

Por último, no podemos concluir este epígrafe sin dedicar unas líneas a la historia de amor de *Jacinta la pelirroja*, un libro innovador publicado en los suplementos de la revista *Litoral*, «sin antecedente en la literatura española»²⁴⁵, controvertido²⁴⁶, lleno de frescura y «libre de prejuicios literarios»²⁴⁷. La obra es de una originalidad sin precedentes, pero en su creación planea la influencia de *La Flor de California* (1928) de José María Hinojosa, que prologó Moreno Villa:

²⁴⁵ «Algo sobre poesía» [1952], en José Moreno Villa, *Poesías completas*, *op. cit.*, pág. 43.

²⁴⁶ Francisco Chica, «La ambigüedad moderna de Moreno Villa: Juventud en Málaga y revista *Gibralfar*», en Fernando Huici March (coord.), *José Moreno Villa. Un Yo cercado de infinito*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2012, pág. 35.

²⁴⁷ Julio Neira, «“¡Dos amores, Jacinta!”: Tradición y vanguardia en la poesía de Moreno Villa», en Francisco J. Díaz de Castro (ed.), *Comentarios de textos. Poetas del siglo XX*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, pág. 26.

la presencia de una lógica regida por los sentimientos, el carácter vivaz de su lenguaje, las iluminaciones que se ocultan bajo el aparente sinsentido de las palabras y, en general, la impresión de hilaridad que ocasiona la alternancia en el texto de registros profundos y superficiales.²⁴⁸

A pesar de que tanto los textos como los dibujos esquemáticos de *Jacinta la pelirroja* alistan la obra en el amplio catálogo de las producciones de vanguardia, la adscripción al popularismo y a la canción folklórica andaluza se mantienen por su servicio a un fin muy concreto: el humor. Es el caso, por ejemplo, de “Jacinta se cree española”:

Peli, mi pelirroja, ¡qué mudanza de ánimo!
¿Es por aquel jinete guerrillero y serrano,
y por aquel paisaje lunar,
y por aquel vino y aquella copla gitana,
y aquella frailería militante,
y aquellos hombres de luces que quiebran toros?

Con *Jacinta la pelirroja*, los prosaísmos, las salidas de tono, las voces demasiado coloquiales e incluso vulgares que sí estaban presentes en obras anteriores y que tanto lo alejaban del «inventario tradicional de voces propiamente “líricas”»²⁴⁹ dejan de ser llamativos.

Posteriormente, durante la guerra civil española, Moreno Villa escribirá, al igual que hiciera Miguel Hernández, sus *Romances de la guerra civil* (1936-1937), modelo que sustenta con fuerza el carácter admonitorio y de denuncia de muchos de sus versos. Así, dice en “Madrid, frente de lucha”, primer texto que abre la obra:

²⁴⁸ Francisco Chica, «El horizonte renovador de los años 20: filias y fobias», en Julio Neira y Almoraima González (eds.), *Escondido en la luz. José María Hinojosa y su tiempo*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2005, pág. 77.

²⁴⁹ Ada Salas Moreno, «Prosaísmos en la poesía de José Moreno Villa», en Manuel Ariza Viguera (coord.), *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* (Valladolid, 16-19 de octubre de 2001), Tomo II, Madrid, Pabellón de España, 1992, pág. 861.

Tarde negra, lluvia y fango,
tranvías y milicianos.
Por la calzada, un embrollo
de carritos sin caballos,
o jumentos con el mísero
ajuar de los aldeanos.
Caras sin color que emigran
de los campos toledanos;
niños, viejos,
mujeres que fueron algo,
que fueron la flor del pueblo
y hoy son la flor del harapo.

La escritura de romances en el momento de la gran contienda está en línea con la necesidad poética de muchos escritores de «responder a la exigencia del “realismo socialista”», y, por tanto, está «al servicio del drama social», posibilitando «narrar las historias concretas de los oprimidos»²⁵⁰ en el bando republicano.

3.3 Adriano del Valle

Versículo I — En un principio, era Yahvé.

Versículo II — Y Yahvé le dijo a Adriano.

Versículo III — Anda, Adriano, hazme un mundo nuevo portátil
que el hecho por Mí, me aburre.

Versículo IV — Y Adriano fue poeta.

²⁵⁰ Andrés Soria Olmedo, *Las vanguardias y la generación del 27*, op. cit., págs. 99-100.

Dos eventos han marcado el escaso reconocimiento de Adriano del Valle y Rossi (Sevilla, 1895-Madrid, 1957) en la actualidad: uno es el hecho de que, a pesar de haber escrito desde los diecisiete años²⁵¹ y haber dado a conocer varios poemas en revistas, llegando incluso a ganar un accésit del Premio Nacional de Literatura de 1933 (en la modalidad de poesía) por *Mundo sin tranvías*, no publicó su primer libro hasta 1934 (cuando el poeta tenía 39 años). El otro hecho es haberse posicionado a favor de la Falange tras el estallido de la guerra civil española.

Su obra poética, que fue recogida de forma incompleta en el volumen de poesía de 1977, precisa una nueva edición que incluya poemas que o bien quedaron fuera o bien se dieron a conocer a través de revistas, sin ser recogidos en ninguna obra posterior²⁵².

De su producción, nos centraremos en el análisis de algunos poemas de su primer periodo (modernista y ultraísta), que va de 1916 a 1920, y los recogidos bajo el título de *Primavera Portátil* y que corresponde al periodo de creación que va de 1920 a 1923.

Adriano comenzó su andadura poética cuando aún resonaban los ecos del modernismo. En este sentido, como veremos en este epígrafe, uno de los aspectos más llamativos y seductores de su poesía en la década de 1920 es la influencia de formas, motivos y técnicas de la poesía japonesa, algo absolutamente justificado si tenemos en cuenta que, gracias a la apertura de los puertos de Japón en 1860 y al establecimiento de nuevas relaciones comerciales y artísticas entre Occidente y ese país, el arte japonés empezó a adquirir un notable

²⁵¹ Entre sus primeros poemas se encuentran “La Romería de San Andrés” y “Luces de Mallorca”.

²⁵² Es el caso, por ejemplo, de poemas como “La tarde” y “El viento y tú”. “La tarde” apareció publicado en el semanario *España* (Año X, nº 415, 29 de marzo de 1924), mientras que “El viento y tú” se halla en *Oromana* (nº 16, enero de 1926). Ambos poemas aparecen incluidos en Adriano del Valle, *Antología necesaria. Selección y estudio preliminar* de Mercedes García Ramírez, Sevilla, Alfar, 1992, págs. 155 y 156.

protagonismo en España y a ejercer gran influencia en la modernidad artística europea (especialmente en la pintura y en la poesía).

Su inicial vinculación con las vanguardias, como uno de los nombres más representativos del ultraísmo sevillano, se manifestó a través de profusas publicaciones en revistas asociadas a dicho movimiento (*Alfar*, *Centauro*, *Cervantes*, *Papel de Aleluyas*, *Horizonte...*) y muy especialmente en la revista *Grecia*, que fundó con Isaac del Vando-Villar y Luis Mosquera y de la que fue redactor jefe. Posteriormente, en 1927, funda en Huelva y codirige con Rogelio Buendía y Fernando Villalón una nueva revista a la que decide llamar *Papel de Aleluyas. Hojillas del calendario de la nueva estética*.

Después de una primera etapa dominada claramente por el modernismo (basta echar un vistazo a poemas como “Luces de Mallorca”, “La Romería de San Andrés” o “Lied”), Adriano entra en contacto con las vanguardias sevillanas (sobre todo con el ultraísmo y el creacionismo). No obstante, en alguna de esas composiciones se hallan temas de la tradición. Podemos fijarnos, por ejemplo, en el poema “Amanecer”, donde resuenan los ecos de las canciones de alborada, que implica el encuentro de los amantes junto a la orilla del mar:

La noche se ha dormido sobre el mar.

¡Despierta, Amada,

que el silencio parchea en su tambor

para despertar a las alondras!

Sobre este mar que tiembla como un vientre

queda un cordón umbilical de estrellas

que ha de cortar el alba...

(¡Alba blanca,

que trae tijeras también para la luna!)

De igual forma, en “Interrogación a los pinos”, última parte del poema “Novilunio de amor” dedicado a Norah Borges, hallamos una serie de versos con un ritmo marcado por una secuencia repetida de vocativo (“pinos”) y preguntas:

Pinos, ¿y las orugas?
pinos, ¿y las alondras?
pinos, ¿y la resina?
pinos, ¿y vuestras piñas?
pinos, ¿y vuestro sol?
¡Pinos mediterráneos,
pinos de España, pinos
amigos del ruiseñor!

Neopopularismo y japonésimo lírico serán dos ejes determinantes en muchas de sus composiciones de 1920, en las que el lector puede hallar una expresión original.

Para Geist, una de las muestras de la fusión que se da entre modernidad y tradición, desde la etapa ultraísta y creacionista hasta 1929, se halla en la tendencia que marcan las composiciones poéticas breves cuyo origen se encuentra en la cultura zen, algo que se puede constatar si se echa un simple vistazo a las revistas literarias de esa época²⁵³ y a las obras que analizaremos a lo largo de las siguientes páginas, como *Poema del Campo* (1925), de José María Hinojosa.

Según el hispanista Yong-Tae Min, entre 1921 y 1924, «el haikai era el único género lírico nuevo conocido y practicado por la mayoría de los poetas españoles»²⁵⁴, desde Juan Ramón y Antonio Machado, pasando por Antonio Espina, Domenchina, Moreno Villa,

²⁵³ Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, op. cit., pág. 142.

²⁵⁴ Yong-Tae Min, «Lorca, poeta oriental», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 358, 1980, pág. 133.

Guillermo de Torre, Del Vando-Villar, Lorca o Rogelio Buendía, de cuyo libro *La rueda de color* (1923) Fernando Pessoa llegó a decir: «El arte de Rogelio Buendía, medio moderno, medio japonés, hecho en versos contemporáneos, del espíritu miniaturista de los Haikais, embriagó un momento lo que sueña en mí».²⁵⁵

En este tipo de poesías, los versos funcionan como «dedo índice verbal» que dirige nuestra vista hacia un marco concreto y nos «dice “mira”»²⁵⁶. La moda y afición por la poesía de Oriente es tal que incluso se publican traducciones de poemas japoneses, como los cuatro que Emilio Prados dio a conocer en la revista *Ambos* (“La canción opaca” de Ozi; “Rama en flor” de Fujiwara No Hirotsugu; “Pensamiento apasionado” de poeta desconocido y “Mirando a la luna” de cortesana desconocida).²⁵⁷

Muchos de los haikus que se escribían en Occidente respondían al espíritu transgresor y vanguardista de la época, y en el caso de España encajaban bien en la tendencia del ultraísmo. Sin embargo, y tal y como apunta García Ramírez, «los hai-kais de Adriano no tienen demasiado automatismo y se encuentran próximos a la tradición popular española, y sobre todo a la andaluza.»²⁵⁸ Para ello, adjunta dos claros ejemplos, de una obra inédita que llevaba por título *La Sombrilla Japonesa y otros poemas*²⁵⁹, en forma de «cuartetos asonantados o tiranas

²⁵⁵ En Antonio Sáez Delgado, *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999, pág. 361.

²⁵⁶ José Antonio Marina y Marisa López Penas, *Diccionario de los sentimientos*, Barcelona, Anagrama, 1999, pág. 118.

²⁵⁷ «Poemas japoneses» (Traducción indirecta de cuatro poemas japoneses), *Ambos*, nº 3, Málaga, 1923. Edición facsímil, Málaga, Gráficas Urania, 1989. Los poemas también se encuentran en la edición que Blanco Aguinaga y Carreira realizaron de las poesías completas de Emilio Prados.

²⁵⁸ Mercedes García Ramírez (selección y estudio preliminar), en Adriano del Valle, *Antología necesaria, op. cit.*, pág. 35.

²⁵⁹ Título, por cierto, que cedió al ultraísta sevillano Isaac del Vando-Villar, para cuya edición preparó un prólogo que llevaba por encabezamiento «Isaac del Vando-Villar en Siete Colores». Adriano del Valle Hernández, hijo del poeta, declara: «Mi padre le había cedido a su amigo Isaac del Vando Villar el título **La sombrilla japonesa** que él tenía reservado para un libro que no llegó a publicar» (*Adriano del Valle, mi padre*, Sevilla, Renacimiento, 2006, pág. 101). *La negrita aparece en el original.

con sabor andaluz y un bello cromatismo. En la última, existen reminiscencias populares»²⁶⁰:

IV

Arco Iris, “domus aurea”,
alhambra abierta en el cielo;
en sus jambras de colores
se enredan tus cabellos.

V

Cada paisaje dejaba
algo de olor en tus besos,
algo de estrella y de agua,
de tierra y de pensamiento.

Podemos advertir cómo, en el primer ejemplo, la supresión de actualizadores (determinantes) en los sintagmas “Arco Iris”, “domus aurea” y “alhambra” aumenta la concisión, confiere un carácter sentencioso a los versos (subrayado por el presente gnómico del único verbo: “se enredan”), refuerza el lirismo y favorece el ritmo marcado. La relación de yuxtaposición de estas oraciones (carentes de nexos de enlace) persigue, con su sintaxis, mayor soltura, viveza y dinamismo. Así, la presencia del punto y coma sustituye cualquier nexo y alude a una relación consecutiva. Además, también podemos destacar el valor de la yuxtaposición dentro de la primera oración: por su belleza, brillante colorido y riqueza ornamentativa, los dos palacios aquí mencionados —la Casa de Oro de Nerón y la Alhambra— no desplazan semánticamente al arcoíris, sino que se suman para enaltecer ese fenómeno óptico, considerado aquí una primorosa construcción de la naturaleza.

²⁶⁰ Mercedes García Ramírez (selección y estudio preliminar), en Adriano del Valle, *Antología necesaria*, op. cit., pág. 36.

La influencia oriental, ese gusto por lo japonés, ya se encuentra en una de las primeras composiciones de Adriano del Valle, “Alba, tarde y nocturno”, que pertenece a ese primer período modernista de la revista *Grecia* y que corresponde a las fechas de 1916-1920. El poema presenta una estructura en cinco partes: “Se derrumban los campanarios”, “Nocturno de luna y agua”, “Galerna sideral”, “Mirabel frente al mar” y “Biombo japonés”. Precisamente, en esta última parte o estrofa, “Biombo japonés”, no exenta de cierto sabor modernista, hallamos versos trufados con los elementos más típicos de la cultura nipona. Adviértase en ellos la sutil y eficaz disposición tipográfica de los versos, que representan levemente a una cigüeña²⁶¹:

Una estrella cigüeña

sueña sobre la arboladura de un velero.

El sol luce un kimono

con un dragón sentado en un lucero.

Un arrozal

y un mandarín

en palanquín

y Li-Tai-Pe

cantando el samovar

del té.

Pareja atracción en el campo de la pintura ejercieron, en aquel momento, las estampas japonesas. Coincidiendo con la celebración del cuarto centenario del envío de la embajada de Date Masamune a España e Italia, a finales del año 2013, tanto el Centro Social y Cultural de la Obra Social “la Caixa” de Madrid como el Museo de Bellas Artes de Córdoba ofrecieron sendas exposiciones dedicadas a la influencia del arte japonés en Occidente (concretamente, en

²⁶¹ Antes que Adriano de Valle, Vicente Huidobro presentó, en la sección “Japoneías de estío” de *Canciones en la noche* (1913), cuatro composiciones caligramáticas (“Triángulo armónico”, “Fresco nipón”, “Nipona” y “La capilla aldeana”).

España).

La exposición de La Caixa, presentada bajo el acertado título de «Japonismo. La fascinación por el arte japonés», lo muestra como un fenómeno de alcance y dimensión internacionales, prestando especial atención al arraigo que tuvo en la península (y, más en concreto, en Cataluña). Por su parte, el Museo de Bellas Artes de Córdoba exponía una selección de delicadas estampas relacionadas con diversas representaciones femeninas del pintor cordobés Julio Romero de Torres.

Tal y como se explicaba en la muestra de Córdoba, la relación entre el modernismo, la pintura de Romero de Torres, y las estampas japonesas se halla en la búsqueda de la belleza, *bijin*, que tiene como protagonista a la mujer. La fascinación por una sensualidad mórbida y el lejano Oriente se ponen de manifiesto en la presentación de escenas que recuerdan poses, peinados, gestos, actitudes y temática netamente nipones.

Yong-Tae Min señala que la poesía lorquiana de estos años, sobre todo la de *Canciones* (1921-1924) y *Suites* (1920-1923), está muy en la línea de Adriano del Valle y de Isaac del Vando Villar; así, ofrece el ejemplo del poema “Sinto”, de *Suites*, que presenta elementos —como sucede en la mayoría de los casos— cuya función es meramente decorativa:

Campanillas de oro.

Pagoda dragón.

Tilín, tilín,

sobre los arrozales.

Destacamos la reproducción del sonido de la campanilla a través de la onomatopeya. Como vemos, el tintineo sacude al lector y es capaz de colocarse por encima del paisaje y de todo lo que se observa. La onomatopeya de las campanas y cascabeles es un recurso fónico

pertinente y rentable en poemas con un escenario campestre. Así, también vemos en la “Nana”, de *La amante* de Alberti:

LA mula cascabelera.

Y el niño más chiquito
dando vueltas por la era.

—¡Glin, glin!— Ya está dormidito.

Y también en los versos finales “De 2 a 3”, de *Marinero en tierra*:

Tín,
tín,
tán:
las tres en la vaquería.

Tón,
tón,
tán:
las tres, en el prioral.

Como podemos ver, reinan aquí las fórmulas nominales. Aunque es patente la impronta modernista²⁶² que distingue estos versos, la mayoría de esas composiciones, carentes del

²⁶² El poeta mexicano José Juan Tablada es considerado por muchos el introductor del haiku en las letras hispanas; pero hay discrepancias. Esther Hernández Palacios señala en su artículo «José Juan Tablada: un infractor del haikai» que el primero en publicar un haiku en español fue Alfonso Reyes, con el poema “Hai-kai de Euclides” de su libro *Cortesía*, quien pasó más desapercibido por no desarrollar el género como Tablada:

Líneas paralelas
son las convergentes
que sólo se juntan en el infinito.

Por su parte, Ricardo de la Fuente Ballesteros recuerda que el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, en un artículo titulado «El sentimiento poético japonés» y publicado el nº 4 de *El Nuevo Mercurio* (1907), ya habló de este género.

espíritu zen y disociadas de una naturaleza favorable a la meditación e introspección, llevan implícitas cierta experiencia contemplativa que las mantiene en esencia y forma conectadas con el haiku japonés. Sánchez Guevara señala en su estudio *Reflexiones en torno al haiku hispanoamericano* que estos poemas, sin ser occidentales ni modernos, llegan a Latinoamérica muy oportunamente «en un momento en que los artistas e intelectuales andan en pos de la modernidad.»²⁶³ Así pues, las letras latinoamericanas, ávidas de una revitalización y a la búsqueda no sólo de nuevos horizontes de expresión, sino también de otra sensibilidad, se encontraron especialmente seducidas y motivadas ante esta nueva y exótica forma literaria.

Sin duda, esa concisión, ese carácter breve, ligero y un tanto sentencioso del haiku japonés se adapta perfectamente al molde ya existente de poesía tradicional y popular española. Más allá de las diferencias métricas²⁶⁴ y a pesar de las divergencias²⁶⁵, Gómez-Carrillo, Enrique Díez-Canedo y Yong-Tae Min advierten esa semejanza existente entre los cantares populares andaluces y los haikais japoneses. José Juan Tablada y Díez-Canedo ya dieron cuenta de la analogía existente entre el haiku y la seguidilla, aspecto posteriormente subrayado por otros investigadores como el profesor Rodríguez-Izquierdo, que precisa: «El haiku es muy parecido a la fuga de la seguidilla: algo breve e impactante. Consiste en decir mucho en pocas palabras.»²⁶⁶

La influencia del haiku en nuestro país no fue efímera. Publicaciones como *Stadium* (1930), del poeta canario Ramón Fera, y *Phoenix* (1936), de Manuel Machado, prueban su éxito. Es importante recordar aquí que un claro antecedente, en nuestro país, de esa atracción

²⁶³ Jorge Abraham Sánchez Guevara, *Reflexiones en torno al haiku hispanoamericano*, Ciudad de México, UAM, 2014, pág. 5.

²⁶⁴ Nuestros autores combinan heptasílabos, octosílabos, eneasílabos y endecasílabos con otros versos más cortos, sin seguir el metro clásico del hai-kai japonés: cinco-siete-cinco.

²⁶⁵ Díez-Canedo señala que en nuestros cantares populares prima lo sentencioso y cierta expresión conceptista. Véase Díez-Canedo, «Haikais», *art. cit.*, págs. 11-12.

²⁶⁶ Luis Sánchez-Moliní, «Entrevista a Fernando Rodríguez-Izquierdo», *Diario de Sevilla*, 14 de abril de 2013. <http://www.diariodesevilla.es/article/sevilla/1502297/haiku/es/muy/parecido/la/seguidilla/algo/breve/e/impactante.html>

que ejerce la estética de lo breve son las greguerías ramonianas, que incluyen una dedicada a estas composiciones: «Los *hay-kais* son telegramas poéticos»²⁶⁷.

Poco a poco, quizá por el influjo de los recientes trabajos de Alberti y Lorca, Adriano se dirige hacia la línea del neopopularismo, hecho que se evidencia por la inclusión de composiciones métricas como las soleares, las cuartetos tiranas y el romance, que empieza a ser un metro cada vez más frecuente, como se constata en *Primavera Portátil* (1934), la primera publicación de Adriano del Valle que ve la luz gracias al generoso gesto de Eugenio D'Ors, quien pagó la única edición existente. Muchos de los 36 poemas de *Primavera Portátil* se habían dado a conocer en revistas e iban acompañados de cuatro litografías coloreadas de D'Ors, que firma con el seudónimo de Octavio Romeu.

La obra consta de cuatro partes: “Primavera Portátil”, que da nombre al conjunto del libro con ocho poemas, son, según Mercedes García, «paisajes vistos a través del creacionismo»²⁶⁸, pero a nuestro juicio, y coincidiendo con otros críticos, las composiciones de este libro son neopopularistas porque la temática, a pesar de incorporar imágenes nuevas, es tradicional y el lenguaje, sirviéndose del metro breve, se presenta claro y sencillo, lleno de «intuición poética, de agudeza lírica, [...] garbo, [...] ligereza expresiva»²⁶⁹. En definitiva, es una clara recuperación de la imagen «natural y lírica nacida en los decires del pueblo.»²⁷⁰ No obstante, muchos poemas también participan de la estela creacionista, en una mixtura compartida por otras obras de la época, como *Ancla* de Mosteiro, *La rueda de color* de Rogelio Buendía, *El romancero de la novia* de Gerardo Diego²⁷¹, *El ala del Sur* de Pedro Garfias, etc.

²⁶⁷ Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*, Madrid, Cátedra, 2014, pág. 68.

²⁶⁸ Mercedes García Ramírez (selección y estudio preliminar), en Adriano del Valle, *Antología necesaria*, *op. cit.*, pág. 40.

²⁶⁹ Guillermo Díaz Plaja, *La poesía lírica española*, Barcelona, Labor, 1948, pág. 398.

²⁷⁰ Federico Carlos Sainz de Robles, *Movimientos literarios, historia e interpretación crítica*, Madrid, Aguilar, 1957, pág. 402.

²⁷¹ Como tendremos ocasión de comentar más adelante, el poema “La procesión” aparece el apartado «La vanguardia. Ultraístas y creacionistas» de la antología *Las vanguardias y la generación del 27*, *op. cit.*, de Andrés Soria Olmedo.

Sirvan como ejemplos ilustrativos los siguientes fragmentos. La primera estrofa del romance “A Córdoba”:

Córdoba platera, el viento
viene acuñando en tu río,
con plata antigua de luna,
maravedises antiguos.
Su cola de escamas verdes
luce el agua en el molino.
¡San Rafael, blanco arcángel,
písale la cola al río!
Por la judería del aire
vienen y van estorninos,
cambiando montes por peces,
zarzamoras por olivos.
Su esgrima de surtidores
cruza el agua en dos filos.
En las chumberas reseca
las pencas rebuznan higos.

Los primeros versos con que se abre el “Romancillo del Guadalquivir”:

Río de fango rosa,
Guadalquivir bravío,
de yeguas y náyades,
del toro bravo amigo.

Y la primera estrofa del romance “Huye el río, ciervo herido”, en que la imagen del ciervo conecta con tópicos y temas de la literatura tradicional (la herida de amor, la muerte...), tanto

medieval como renacentista:

Huye el río, ciervo herido,
de algún montero mayor,
sangrando rojas adelfas
por islas de fango y flor.
Ramoneando en los álamos,
va huyendo del cazador,
ciervo con astas de chopos
que empapa el agua en sudor.

La segunda parte de *Primavera Portátil*, “Homenaje a Debussy: Interpretación epigramática”, resulta especialmente importante porque, al igual que sucedió con el iluminado músico francés, responde a un programa claro de desarrollo de la modernidad a través de la exploración de la tradición más allá de las fronteras nacionales o europeas²⁷². Asimismo, es un ejemplo de la relación entre música y poesía o, en otras palabras, de la influencia de la música en literatura: Verbal Music (la música como tema, según la tipología de Steven Paul Scher²⁷³). La sección recoge breves instantáneas²⁷⁴ que llevan los títulos de algunas piezas famosas del músico: “Arabesco número 1”, “Canción de cuna de los elefantes”, “El pastorcito”, “Campanas a través de las hojas”, etc. Destacamos aquí algunos poemas de esa serie. En “Canción de cuna de los elefantes”, por ejemplo, llama la atención que, a diferencia de las nanas populares, no hay personaje intimidatorio; lo único que parece infundir miedo es la luna:

El elefante lloraba
porque no quería dormir...

²⁷² En el caso de Debussy, entre sus innovaciones musicales se encuentra la introducción de nuevos modos musicales, como las escalas pentatónicas (propias de Oriente), hexatónicas, etc.

²⁷³ Véase Steven Paul Scher, «Notes Toward a Theory of Verbal Music», *Comparative Literature*, Vol. 22, nº 2, 1970, págs. 147-156.

²⁷⁴ A excepción de “Arabesco número 1”, el poema más largo que abre la serie (formado por 20 versos), el resto de composiciones fluctúa entre los cuatro y los trece versos.

—Duerme, elefantito mío,
que la luna te va a oír...—

—Papá elefante está cerca,
se oye en el manglar mugir;
duerme, elefantito mío,
que la luna te va a oír...—

El elefante lloraba
(¡con un aire de infeliz!)
y alzaba su trompa al viento...
Parecía que en la luna
se limpiaba la nariz.

En “Campanas a través de las hojas (La Taza de Té)”, no podemos hablar estrictamente de un haiku, porque la forma (cuatro versos de 12 sílabas) no se adscribe a la métrica marcada por esa composición; sin embargo, Adriano del Valle recoge de forma sublime una sencilla escena (una taza de porcelana con motivos florales) a través de la cual homenajea a los poetas chinos:

En la taza frágil van, entre luceros,
suscitando un son de *gong* o campana,
los poetas chinos, como jardineros
que cuidan las rosas de la porcelana.

Los mismo podemos decir de “Lo que ha visto el viento del Oeste”. Nos encontramos ante un breve poema de versificación regular (cinco versos octosílabos con rima asonante), lleno de musicalidad por el efecto reiterativo del estribillo, que emula con su aire la composición japonesa:

Otoño. Viento amarillo,
vientecillo trotador
que el campo, como a un asnillo,
carga con odres de olor.
Otoño. Viento amarillo...

“Petite pièce (Canario Flauta)” y “Cake walk (Lorito real)” están, junto con “Canción de cuna de los elefantes”, en la línea de la inocencia poética de toda poesía infantil, «aquella que, sin dejar de ser poesía auténtica, es capaz de emocionar o llamar la atención o hacer sonreír [sic] y disfrutar del encanto de las palabras a los niños.»²⁷⁵ Obsérvense los hallazgos poéticos de “Petite pièce”, donde el pájaro aparece como un limón, «símbolo de vida, belleza y felicidad»²⁷⁶:

Tenorino de la jaula,
Rigoletto amarillo,
pájaro sabio,
limón que canta...

Y de “Cake walk”:

Lorito real, verde casacón,
pantuflas de orillo, birrete de añil,
peluca postiza de buen solterón...
cónsul de los loros verdes del Brasil...

La tercera parte de *Primavera Portátil*, titulada “Toros en Sevilla”, está protagonizada —como cabe imaginar— por el mundo de los toros. Adriano del Valle contaba entre sus

²⁷⁵ Juan Bonilla, «Primavera portátil», *Diario Sur*, 2 de marzo de 2007. https://www.diariorur.es/prensa/20070302/cultura/primavera-portatil_20070302.html Párr. 2.

²⁷⁶ Arturo Barea, *Lorca, el poeta y su pueblo*, Madrid, Instituto Cervantes, 2018, pág. 123.

amistades a ganaderos como Villalón (quien, según una leyenda urbana, pretendía conseguir una raza de toros con ojos verdes²⁷⁷), a estudiosos del mundo taurino como José María de Cossío y a toreros como Manolete, Joselito, Belmonte, etc.; de ahí que haya dedicado una serie de ocho poemas octosílabos asonantados a la fiesta taurina: “El paseíllo”, “El toro”, “Suerte de varas”, “Los quites”, “Tercio de banderillas”, “El brindis”, “Último tercio (Sexto toro)” y “Los mulilleros”.

En “Mundo sin tranvías”, la última parte de la obra, sigue conjugando creacionismo y neopopularismo de resonancia lorquiana («las estrofas más empleadas son los romances»²⁷⁸), como se atestigua en esos ecos de “Preciosa y el aire”, de “La casada infiel” y del “Romance sonámbulo” presentes en su poema “El rondador”:

I

Ella se quedó en camisa
bajo la luz del candil.
[...]
¡Ay qué bonitas las ligas,
las ligas que yo le vi,
fronteras de Montenegro,
que es el más negro país!
De su cuerpo llegó el aire
oliendo a carne y jazmín.
Que si su cuerpo es moreno,

²⁷⁷ Su famosa declaración —«Mi ideal como ganadero se cifra en obtener un tipo de toro de lidia que tenga los ojos verdes»— es, según Carlos Murciano, «reveladora tan sólo de su buen humor» (Carlos Murciano, *Aproximaciones a la poesía española del siglo XX*, op. cit., pág. 90). Al parecer, su intención era «criar toros con astas verduscas, que era la primitiva tonalidad de la casta de Saavedra.» (Jacobo Cortines, en Víctor García de la Concha (ed.), *Poetas del 27: La generación y su entorno. Antología comentada*, op. cit., pág. 654).

²⁷⁸ Mercedes García Ramírez (selección y estudio preliminar), en Adriano del Valle, *Antología necesaria*, op. cit., pág. 44.

que si me dijo que sí,
cuando todo se quedó a oscuras,
cuando se apagó el candil;
que yo rompí su corpiño,
yo no lo debo decir.
[...]

II

De morena que eres tú
pareces verde, gitana;
moreno el encaje blanco
parece en tu enagua blanca.
Eres ánfora de barro
rebotante de agua clara.
Tu carne es de pan moreno
con sal y aceite, gitana.
Gitana, yo tengo hambre
y sed de pan y de agua.
¡Cómo se asoman tus pechos
en balconajes de randas,
recién regadas macetas
de dondiegos y albahacas!
¡Ay qué bichito de luz
corre en tu boca entornada!
Quiero esconder en tu liga,
Carmen, abierta, mi faca.
Yo un San Cristóbal, huyendo,
pasando el vado sin barca;

tú desmayada en mis brazos,
—¡ay qué lejos la otra banda!—
al aire tus trenzas negras,
salobres de agua salada,
y los Civiles, corriendo
a caballo, en las cañadas,
dándole el «alto, ¿quién vive?»
a los chopos y a las cañas.

En conclusión, en Adriano del Valle encontramos un claro y original caso de participación en la vanguardia y en la labor de recuperación de la tradición, siendo uno «de los pioneros en hacer que amigaran las soluciones gongorinas con la perplejidad ante el nuevo mundo de la tecnología. [...] Podía disfrazar su modernidad de romance, sin que por ello perdiera resplandor»²⁷⁹, hecho que se prueba con la lectura de poemas con “Hidroplanos”: veinte estrofas de cuatro versos que ofrecen dos lecturas independientes. De un lado, están los cuartetos endecasílabos (de rima ABAB), con temática vanguardista:

Angarillas de puentes lleva el río,
aguador de floridos atanores.
Con su gabán de plumas cruza el frío
el tenor de los pájaros cantores.

Opera clara por los cielos altos,
primavera final con hidroplanos.
Río funicular bajando a saltos
desde un invierno alpino a los veranos.

[...]

²⁷⁹ Juan Bonilla, «Primavera Portátil», *art. cit.*, párr. 3.

Ascensores, los hidros, de los mares
al rascacielos van de la alta nube;
con brújula, correcto, el *clubman* sube
apostando a los números impares.

Pértiga el viento es bajo las alas...
Trampolín de tirantes paralelos,
meridianos, geodésicas escalas,
las hélices en flor, saltan, en vuelos.

Saltan los hidros, tenso el fuselaje,
desde el azul lujoso de las olas,
rubricando en los vientos un viraje
que lleva un *otrosí* de banderolas.

Redondo vuelo astral sobre los mares
quemando los miríficos benzoles,
por los celestes cielos tutelares,
cogiendo lunas y soltando soles.

[...]

Encrucijadas de halos y neblinas...
El huracán, perdido entre las nubes,
sobre el mundo jugó a las cuatro esquinas
con arcángeles lindos y querubes.

[...]

Uniformados cielos aviadores,
hombros de nubes, sol de charreteras,
roseta helicodal de los motores
condecorando, heroicas, las fronteras.

Ventisqueros en alta nube alpestre,
terraza de un hotel frente a los hielos,
y cierto aroma vegetal, silvestre,
por los nevados Alpes de los cielos.

En alisios de blandas cremalleras
deslizándose van los radiogramas;
los torpederos izan sus banderas
y empavesan los limpios panoramas.

Con franquicia de urgencia en sus esquinas
de tarjeta postal, se decoloran,
coleccionando azul, las golondrinas
que un cielo filatélico decoran.

[...]

Arco Iris, calesa de verbena,
tío-vivo de color que gira aprisa,
un pim-pam-pum de truenos que se estrena,
barcos en plataformas de la risa.

Los mares rompen, con mojadas manos,
coletazos de espumas y delfines,
y el viento va, tatuado de hidroplanos,
manicurando nácares afines.

[...]

—Del hidro herido, Virgen del Loreto,
cuida las alas, cura su plumaje;
tu trono sea un hangar y un lazareto
y la enfermera tú del fuselaje.—

De otro lado, las estrofas de versos octosílabos (redondillas excepto la primera que introduce el cuadro) que se intercalan a lo largo del poema (aisladas tipográfica y ortográficamente mediante letra cursiva y paréntesis) presentan una escena con San José y María:

*(En cien alhambras de luna
ataujías de cristal.*

*Las flechas de los arroyos
hacen del río un carcaj.)*

[...]

*(San José, buen carpintero,
a trabajar, se apresura,
y abre, a la luz de un lucero,
el taller del alba pura.)*

[...]

*(Y la Virgen, bordadora,
corta ya, con su tijera
de plata, la Primavera
del bastidor de la aurora.)*

[...]

*(—María, dale a los pájaros
de beber, con tu dedal,
y azucarillos mojados
en la aurora boreal.)*

[...]

*(El viento se queda inerte
y el mar inmóvil se queda.*

La estrella donde Dios duerme

tiene cortinas de seda.)

[...]

(Sobre el río dulce y blando

la luna dormida va,

cansada de echar los naipes

con barajas de cristal.)

En conclusión, Adriano del Valle asimila y fusiona con gran acierto elementos de diferentes tradiciones que, combinados con la estética de vanguardia, confirman que nos hallamos ante de una de las voces más originales de esta época.

3.4 Gerardo Diego

Este grupo que se iba formando así de manera espontánea, por parejas, y por coincidir en revistas, muy especialmente en las revistas de poesía [...] tuvo una ocasión de cohesionarse más con motivo del centenario de Góngora. El verdadero organizador del centenario fui yo, porque a mí Góngora me entusiasmaba [...]. Yo me pasaba los veranos leyendo en la Biblioteca Menéndez Pelayo, no solamente las obras de Góngora y los comentarios a sus obras que tenía allí don Marcelino, sino también las obras de los otros autores de la época, de todo el periodo barroco, de los discípulos de Góngora. Pensaba que realmente había sido muy injusto don Marcelino y que había que aprovechar la ocasión del centenario para hacerle un homenaje.

(Gerardo Diego)

Comúnmente se han venido distinguiendo en Gerardo Diego (Santander, 1896-Madrid, 1987)

dos tendencias para muchos antagónicas: vanguardismo (creacionismo y ultraísmo) y tradicionalismo; en otras palabras, poesía “absoluta” y poesía “relativa”²⁸⁰ o tradicional.²⁸¹

En *Primera antología de sus versos* (1941), Diego reconocía sentirse atraído al mismo tiempo por el campo y la ciudad, por las formas métricas clásicas y por el versolibrismo, por el arte nuevo y por el antiguo, por la tradición y el futuro²⁸², algo que, lejos de interpretarse como signo de dualidad, presentaba dos tendencias que conforman un solo camino²⁸³. En ese lato horizonte de elección radica la libertad del poeta²⁸⁴. Así, no resulta complicado encontrar procedimientos vanguardistas en su poesía de tipo tradicional, que deja un título tan neopopularista como *El romancero de la novia* (1920), ni procedimientos propios de la lírica tradicional (desde el uso de moldes métricos concretos hasta el empleo de recursos paralelísticos, frases y giros propios de un lenguaje más coloquial) en obras de su etapa vanguardista, como *Imagen* (1922) o *Manual de espumas* (1924)²⁸⁵. Algunas composiciones de este último libro, como el poema “Primavera” («Mi vida es un limón / pero no es amarilla mi canción / [...] Cuántas veces cobijasteis / la sombra verde de mi amor») y de “Aldea” («Aplicando el oído sobre el césped / en vez del tren o el grillo / se oye una pieza de organillo») ejemplifican este rasgo.

En la conjunción de tradición y vanguardia, en esa perfecta aleación o simbiosis, radica la originalidad de muchas de sus composiciones, en donde la música cobra un protagonismo

²⁸⁰ Así las llama Diego.

²⁸¹ Pedro Salinas comparaba esa doble articulación estética con la conducta de una joven díscola que, tras una noche de parranda en la que se deja ver con ultraístas, creacionistas «y otras gentes de mal vivir poético», se prende la mantilla en el pelo y se dirige a misa de nueve. Véase Pedro Salinas, «Gerardo Diego», *Proel*, 1, 1946, págs. 27-28.

²⁸² Véase Gerardo Diego, *Primera antología de sus versos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941, pág. 15.

²⁸³ No obstante, para González de Lama, la obra de Diego entronca con la poesía barroca, por lo que su etapa creacionista es solamente una experiencia de evasión (unas “piruetas”) que no impidió el desarrollo de su verdadera y vencedora faceta: la tradicional y clásica. Véase Antonio González de Lama, «La poesía de Gerardo Diego», *España*, nº 5, 1944, págs. 111-113.

²⁸⁴ A diferencia de los poetas del siglo XVIII, para él y sus compañeros de generación, las décimas, sonetos o lirás no eran una obligación: «Para nosotros, no. Hemos aprendido a ser libres. Sabemos que esto es un equilibrio, y nada más.» (Gerardo Diego, «La vuelta a la estrofa», *Carmen*, nº 1, diciembre de 1927, s. pág.).

²⁸⁵ Rafael Espejo-Saavedra, «Elementos tradicionales en la poesía ultraísta de Gerardo Diego», *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 7, nº 2, 1982, pág. 205.

excepcional²⁸⁶. Este es el caso del poema “Estética”, de *Imagen*, una obra en la que «la formación y bagaje clásico-tradicional de Diego intenta conciliarse y enriquecerse con nuevos elementos formales aportados por la vanguardia interartística, particularmente por la plástica y la composición musical»²⁸⁷, como puede verse en el paratexto del poema (la dedicatoria). Por ser, en general, claro modelo de la estética creacionista, sólo ofreceremos una brevísima glosa a ese texto, publicado en el nº 3 de la revista *Índice* (1921) y dedicado al compositor gaditano Manuel de Falla²⁸⁸, al que Lorca y él veneraban y del que se sentían discípulos musicales.

En la carta que Diego le dirige a Falla el 12 de diciembre de 1921, declara su propósito con este texto, que no es otro que el de plasmar a través de ciertas imágenes su poética, estrechamente vinculada a la música: «“Estética” no tiene otra intención que la de definir por imágenes mi concepto de la Poesía (tan unido al de la Música) tratando de conseguir además el equilibrio, la fuerza y la pureza del ritmo.»²⁸⁹

ESTÉTICA

A Manuel de Falla

Estribillo Estribillo Estribillo

El canto más perfecto es el canto del grillo

Paso a paso

²⁸⁶ No hay que olvidar que, de joven, Diego cursó estudios de solfeo y piano en el colegio de don Quintín Zubizarreta y que, aparte de melómano y crítico musical en diarios como *El Imparcial* y *La Libertad*, fue un excelente pianista.

²⁸⁷ José Luis Bernal Salgado, *La poesía de Gerardo Diego [Estudio bibliográfico]*, Santander, Fundación Gerardo Diego, 2016, pág. 28.

²⁸⁸ «La dedicatoria no es caprichosa; era obligada. Puesto que los versos son consecuencia directa del “Mouvement” de Debussy y de ciertos compases de *El Amor Brujo*» (Gerardo Diego y Manuel de Falla, *Correspondencia*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1988, pág. 12).

²⁸⁹ En Gerardo Diego y Manuel de Falla, *Correspondencia*, *op. cit.*, pág. 12. A pesar de esa intención creativa y objetivos tan concretos, García Lorca, en carta a Adolfo Salazar, manifiesta su desagrado por los poemas “Estética”, “Verbos” y “Movimiento perpetuo”: «No se lo digas a nadie, pero qué pobre lo de Gerardo Diego. ¡Qué pobretón de imágenes!» (Adolfo Salazar, *Epistolario. 1912-1958*, *op. cit.*, 2008, pág. 137). Sin embargo, como bien apunta Luis García Montero, «sus estéticas tenían entonces muchos puntos de coincidencia.» (Luis García Montero, *Un lector llamado Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 2016, pág. 212).

se asciende hasta el Parnaso

Yo no quiero las alas de Pegaso

Dejadme auscultar

el friso sonoro que fluye la fuente

Los palillos de mis dedos

repiquetean ritmos ritmos ritmos

en el tamboril de mi cerebro

Estribillo

Estribillo

Estribillo

El canto más perfecto es el canto del grillo²⁹⁰

El romancero de la novia (1920), primera obra de Diego, se sitúa «en la línea “neopopularista” o de recuperación del metro, temas y motivos de la tradición» y, como ya anuncia su propio título, entronca «con la enorme tradición literaria española del cultivo y creación del romance»²⁹¹, lo que no impide que algún poema sea considerado ejemplo de vanguardia. Ese es el caso del poema “La procesión”, que en la antología crítica *Las vanguardias y la generación del 27*, elaborada por el profesor Soria Olmedo, se incluye en el apartado “La vanguardia. Ultraístas y creacionistas”, aunque a nuestro juicio el tono de este poema se halla más cerca de la tendencia neopopular que de la de vanguardia:

¿Qué? ¿Qué dices? ¿Que me quede?

¿Que te espere en el portal?

... Ya estoy contigo. ¡Qué horas

más dulces, más bellas, más...!

²⁹⁰ Los ecos de los cantos de ese grillo resuenan en 1975, en “Los árboles de Granada”, otra de las composiciones que Diego vuelve a dedicar a Falla: «y la noche de errantes estrellas / no tiene nunca prisa. / La música tampoco. / Lejanos grillos cantan, cantan. / Y Manuel de Falla crea en sueños.»

²⁹¹ Juana María González García, «El *Romancero de la novia* de Gerardo Diego», *Monteagudo*, 3ª época, nº 10, 2005, pág. 91.

Junto a *Iniciales* (1944) y *Nocturnos de Chopin* (1963), esta primera obra conforma «un conjunto de libros primitivos, compuestos originariamente antes de 1920, y de fortuna editorial muy distinta, que constituyen la andadura lírica de lo que el poeta llamó con gracia los versos del “Pregerardo Antediego”»²⁹².

El romancero de la novia, que apareció en edición no venal de 100 ejemplares y que el poeta santanderino pagó con el primer sueldo de su cátedra de Lengua y Literatura del Instituto de Soria, fue muy alabado por Antonio Machado, quien halló «una sana nostalgia de elementalidad lírica, de retorno a la inspiración popular.»²⁹³ Para Diego, tanto *El romancero...* como *Iniciales* dan buena cuenta del alma de un adolescente ilusionado que, ante una experiencia de desengaño amoroso, busca en la poesía el consuelo y curación de las heridas.²⁹⁴

El origen del libro se encuentra en una desapacible noche de febrero de 1915, cuando el poeta, «paseando con los amigos, se ha cruzado con la musa que inspirara sus primeros versos»²⁹⁵ y rompiera el tedio. De ese comienzo da perfecta cuenta el poema “El encuentro”:

Era una noche triste,
una inclemente noche de febrero.

Cruzaba yo las calles
a solas con mi tedio.

[...]

Así nos encontramos de repente.

Los quince poemas que componen el libro tienen por tema el amor y su reverso (el desamor) y se presentaban como un conjunto cerrado, un relato circular con tintes

²⁹² José Luis Bernal Salgado, *La poesía de Gerardo Diego [Estudio bibliográfico]*, op. cit., pág. 21.

²⁹³ Gerardo Diego, *Antología de sus versos (1918-1983)*. Edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pág. 29.

²⁹⁴ Véase Gerardo Diego, Prólogo a *El romancero de la novia e Iniciales, Obra Completa* (Tomo I). Introducción, Cronología, Bibliografía y Notas de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, 1989, pág. 8.

²⁹⁵ Antonio Gallego Morell, *Vida y obra de Gerardo Diego*, Aedos, Barcelona, 1956, pág. 24.

autobiográficos donde «no faltaban las cartas, los paseos al atardecer, el sombrero de paja nuevo, la devoción de la muchacha en la procesión o el idilio al abrigo del portal»²⁹⁶ y en el que se marcaban «los hitos o momentos claves (a la manera de un cancionero amoroso) del fugaz y juvenil enamoramiento del poeta»²⁹⁷, que parte del inesperado fucilazo que le ilumina el corazón (“El encuentro”), y concluye con el llanto de “Adiós”. Esa «primera ilusión amorosa y su final [...], desesperadamente catastrófico [...], vividos en 1915-1916, me obligaron a un desahogo sentimental y poético, ya aceptado lo irreparable, aunque siguiese siendo para mí incomprensible y todavía doloroso»²⁹⁸, reconoce el poeta santanderino.

El poema “El encuentro” distingue tres claros tiempos o momentos: uno, el primero, de apesadumbramiento (marcado por voces como “triste”, “inclemente”, “tedio”); un segundo, de incertidumbre y fantasía (señalado por la pregunta “¿Vendrá?”); y un tercero, de repentino enamoramiento (marcado por términos que aluden al brillo, a la luz, como “relámpago”, “centelleo”):

Así nos encontramos de repente.
Mi corazón dio un vuelco.
[...]
Tus ojos se encontraron con los míos.
¿Qué relámpago audaz, qué centelleo
brilló acaso un instante
al compás de mi pulso detenido?

Se produce el encuentro ilusionado con la joven y el 30 de mayo («celestes / alas de mi primavera») se inaugura el noviazgo tras el “sí” de la amada, momento de absoluta exaltación

²⁹⁶ José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española*, op. cit., pág. 491.

²⁹⁷ José Luis Bernal Salgado, *La poesía de Gerardo Diego [Estudio bibliográfico]*, op. cit., pág. 24.

²⁹⁸ Gerardo Diego, *Obras completas*. Prosa. Tomo VI. Prosa Literaria. Edición e introducción de José Luis Bernal, Madrid, Alfabeta, 2000, pág. 370.

del espíritu. Reparemos en esa “palabra divina” asociada a la novia para comprender la curiosa vinculación entre la palabra (fe) y la imagen, pilares fundamentales de la cultura católica de Occidente, asimilados y ejemplificados en esa novia pura y celestial aquí representada:

[...] me ha dicho
que *sí* tu boca de estrella.

Eres mi novia, mi novia...
palabra divina. Suenas
a música, a luz, a labios,
a corazón, a pureza.

Nada parece amenazar la plenitud y exultación que se siente («Ya es todo bueno, ya es todo / aurora, ya es todo fiesta»), pero la historia termina y la decepción se pone de manifiesto ante el fin de una relación que no ha prosperado:

Ahora vivo solo y triste
y desahogo mis nervios

en estos versos románticos
que me sirven de consuelo.

La influencias que reconoce Diego en esta obra son las del *Romancero de una aldeana* (1892), de Enrique Menéndez Pelayo, y las de los romances presentes en *Rimas* (1902), *Jardines lejanos* (1904) y *Pastorales* (1911), de Juan Ramón Jiménez, a las que se puede unir también, sobre todo en lo que atañe a la expresión emotiva y espontánea de este primer amor, el influjo de la lírica becqueriana, donde ya se acusa el dominio de un mundo onírico que enlaza con «la idea de la sublimidad de lo poético y con el concepto de “paisaje subjetivo” que

se trasluce en la nueva poesía moderna»²⁹⁹. Así se constata en “Ella”, primer poema que abre *El romancero de la novia*:

¿No la conocéis? Entonces
imaginadla, soñadla.
¿Quién será capaz de hacer
el retrato de la amada?
[...]
Pero no: cerrad los ojos,
imaginadla, soñadla,
reflejada en el cambiante
espejo de vuestra alma

La influencia del Romanticismo se distingue en la segunda estrofa de ese primer poema, donde se reconoce el perfil romántico —débil y afligido— de la joven:

Yo solo podría hablaros
vagamente de su lánguida
figura, de su aureola
triste, profunda y romántica.

Mientras que, en Diego, el mero acto de cerrar los ojos y restar protagonismo al sentido de la vista permiten el conocimiento y conexión con una realidad más pura e inmarcesible, en Bécquer el azorramiento provoca duda, confusión y lo deja caer en «en ese limbo / en que cambian de forma los objetos» (rima LXXI).

Otro tema común a ambos poetas y con ciertas concomitancias es el de la ruptura. «Asomaba a sus ojos una lágrima / y a mi labio una frase de perdón», recordamos en la rima

²⁹⁹ Juana María González García, «El *Romancero de la novia* de Gerardo Diego», *art. cit.*, pág. 96.

XXX de Bécquer, y Diego anuncia también de forma directa, en “Nube de primavera”, el fin de su amor:

No tiene remedio
mi enorme desdicha.
Maldito amor propio...
[...]
Confieso que estuve
duro el otro día.

Sin embargo, merece la pena apuntar aquí un segundo cierre con el poema “Paseo nocturno” de *Iniciales*, obra de 1917 que permaneció inédita hasta 1943, año en que ve la luz junto a la reedición de *El romancero de la novia*. Tanto “El encuentro”, que funciona de apertura, como “Paseo nocturno”, que en la edición de las *Obras Completas* que Diego publicó en Aguilar cierra el conjunto, tienen como escenario la noche (la primera, triste; la segunda, «propicia / a líricas evasiones»).

En una carta del 15 de octubre de 1920, Salinas comparte con Diego sus impresiones de la obra, una «unidad perfecta» de versos «cantarinos y sencillos, un poco torpes, un poco ingenuos», pero deliciosos «porque recuerdan las primeras torpezas de cada cual.»³⁰⁰ Quizás Salinas tuviera en mente poemas como “Las tres hermanas”:

Estabais las tres hermanas,
las tres de todos los cuentos,
las tres en el mirador
tejiendo encajes y sueños.

Estos versos, salvando las distancias que marcan la temática, traen a nuestra memoria

³⁰⁰ En Pedro Salinas, Gerardo Diego y Jorge Guillén, *Correspondencia*, Valencia, Pre-Textos, 1996, pág. 44.

los ecos del poema popular sefardí “Tres hermanicas”³⁰¹, cuyo desarrollo en el folclore europeo fue notable (excepto en España): «Tres hermanicas eran, tres hermanicas son. / Las dos eran casadas, la chica en predicción.»

En cuanto a los recursos estilísticos presentes en esta primera obra de Diego, hay que destacar recursos de repetición como el paralelismo, que articula la progresión del “relato”, y la anáfora, que ensalza la musicalidad del poema y nos conecta con la poesía infantil, en la que la reiteración es uno de los recursos más frecuentes³⁰²:

Y yo sería un rapaz
de los que van a la escuela,
de los que hablan a las niñas,
de los que juegan con ellas.

Más allá de *El romancero...*, otras muestras del estilo neopopularista de Gerardo Diego habrá que encontrarlas diseminadas en muchas otras composiciones a partir de 1923, donde se reconcilia con el pasado literario³⁰³ (la tradición), pero sin «renunciar a una sola de las conquistas de expresión que lograron sucesivamente románticos, simbolistas y los diversos futurismos del ayer inmediato»³⁰⁴. Este es el caso de dos textos de 1926 enmarcados en la taurofilia del grupo poético —“Torero en Triana” y “Elegía a Joselito”— y que dan buena cuenta de la pasión y conocimiento de este arte por parte del poeta. Ambos poemas formarían parte de *La suerte o la muerte* (1963), una «enciclopedia poética taurina»³⁰⁵ cuya publicación se esperaba con gran interés desde 1956, al tiempo que fervoroso homenaje, tempranamente

³⁰¹ Este ejemplo de la tradición folklórica sefardí posiblemente toma como base el mito clásico de Hero y Leandro.

³⁰² Véase Pilar Palop Jonquères, *Poesía y recursos de estilo. Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Tomo 2, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1978 (especialmente las páginas 415-437).

³⁰³ Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, op. cit., pág. 134.

³⁰⁴ Gerardo Diego, «Poetas del Norte: Miguel de Unamuno, José del Río Sáinz, Ramón de Bastera», *Revista de Occidente*, Tomo II, Año I, nº IV, octubre de 1923, pág. 132.

³⁰⁵ José Luis Bernal Salgado, *La poesía de Gerardo Diego [Estudio bibliográfico]*, op. cit., 2016, pág. 136.

ideada «pero cuya edición se retrasaría años y años»³⁰⁶.

Desde “Bautizo y brindis” («Ven aquí que te bautice. / Mi mano el agua derrama») hasta “Plaza vacía” («Plaza de toros, vieja y noble plaza, / desierta al amarillo sol de enero»), *La suerte o la muerte* se concibe como un gran poema unitario que describe «el ciclo completo de la corrida de toros, que empieza [...] con la crianza del toro y que va más allá de la muerte del último toro del festejo, pasando por los sucesivos momentos y protagonistas que configuran la corrida.»³⁰⁷

“Torerillo en Triana” fue uno de los poemas de los que Gerardo Diego se sintió más orgulloso. Al margen de este aspecto, el texto ilustra a la perfección ese espíritu de innovación, recuperación y renovación que mueve al grupo del 27³⁰⁸:

Torerillo en Triana
frente a Sevilla.
Cántale a la sultana
tu seguidilla.

Sultana de mis penas
y mi esperanza.

Plaza de las Arenas
de la Maestranza.

Arenas amarillas,
palcos de oro.

³⁰⁶ *Ibídem*, pág. 58.

³⁰⁷ Daniel Carmona Gómez, «La poesía taurina en Alberti, Villalón y Gerardo Diego», *Revista digital Investigación y Educación*, Vol. II, nº 25, agosto de 2006, pág. 7. En http://csi-csif.es/andalucia/modules/mod_sevilla/archivos/revistaense/n25/25060102.pdf

³⁰⁸ Véase Francisco Javier Díez de Revenga, «La poesía del 27: innovaciones, renovaciones, recuperaciones», en Cristóbal Cuevas García (ed.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pág. 209.

Quién viera a las mulillas

llevarse el toro.

Gerardo Diego, que por la época en la que compone el poema ayudaba a José María de Cossío en la elaboración de su *Antología de poesía taurina española*, le remite el 25 de noviembre de 1926 su original “Torerillo en Triana” con la intención de que, si no es indigno de esa antología, sea incluido en ella. La respuesta de Cossío no se hace esperar y, once días después, el 6 de diciembre le comunica, con dicha y gratitud, que su poema será incluido junto con “Corrida de toros” de Alberti —otro “torero-poeta” (al igual que Diego y Villalón)—, y que ambos textos serán de lo mejor de la antología.

La referencia lopesca en “Torerillo en Triana” es obvia y supone la puerta de entrada que le conduce al entronque con la diversidad de temas y motivos de la lírica tradicional española:

una de las notas definitorias del estilo poético de Lope es su inagotable habilidad para recibir temas y motivos de la lírica tradicional que él mismo convertía en tradición popular dentro de su ingente obra poética y dramática. Y uno de los ejemplos que suele ponerse para mostrar esa facultad es la conocida y extensa serie de “seguidillas del Guadalquivir”.³⁰⁹

Tanto el asunto como la estrofa elegida (la seguidilla de rima consonante en la que alternan los versos heptasílabos y pentasílabos), la musicalidad y el léxico empleado están al servicio de ese pronunciado carácter popular de “Torerillo en Triana”. Las seguidillas de la serie pueden presentarse de manera independiente, pues cada una responde a distintas impresiones (tabaco, clavel, mirada, verónica, capote...) y escenas urbanas (Plaza de las Arenas de la Maestranza, río Guadalquivir, Torre del Oro...), a pesar de que en conjunto representan la fiesta nacional. Las imágenes de origen popular («palcos de oro») alternan con

³⁰⁹ Francisco Javier Díez de Revenga, «La poesía del 27: innovaciones, renovaciones, recuperaciones», en Cristóbal Cuevas García (ed.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine, op. cit.*, pág. 213.

las de corte creacionista («azulejo bermejo / sol de la tarde») y futurista («hélice de seda / con arrabales»).

Por último, dentro de *La suerte o la muerte*, queremos recordar los sentidos serventesios de “Elegía a Joselito”³¹⁰, dedicados al torero gitano José Gómez Ortega³¹¹, el rey de los toreros, que falleció el 16 de mayo de 1920 en la plaza de toros de Talavera de la Reina (Toledo). El poeta se dirige con un sentido apóstrofe al torero, a quien pide cuentas de su entrega a la muerte³¹². La presencia de voces propias del campo léxico de la guerra (vencido, victoria, gloria...) eleva al difunto torero a la categoría de héroe épico:

José, José, ¿por qué te abandonaste
roto, vencido, en medio a tu victoria?
¿Por qué en mármol aún tibio modelaste
tu muerte azul ceñida de tu gloria?

Cinta ya fugitiva, nada vive
de tus claros millares de faenas.
Y resbalan memorias en declive,
igual que de las manos las arenas.

[...]

Y todo cesó, al fin, porque quisiste.
Te entregaste tú mismo; estoy seguro.
Bien lo decía en tu sonrisa triste
tu desdén hecho flor, tu desdén puro.

³¹⁰ Villalón y Alberti también homenajean a Joselito con poemas. Fernando Villalón recuerda al torero con tres sonetos escritos en 1927: “La muerte de Joselito”, “La muerte del torero” y “Ante la tumba de José”, dedicados a José María de Cossío. Alberti le compone el poema “Joselito en su gloria”, que dedica a Ignacio Sánchez Mejías e incluye en su libro *El alba del alhelí*.

³¹¹ Era hermano del también torero Rafael el gallo.

³¹² La fórmula es frecuente en algunas elegías, como en la que León Felipe dedica a su amigo Héctor Marqués, capitán de la marina mercante española: «Marineros, / ¿por qué le dais a la tierra lo que no es suyo / y se lo quitáis a la mar? / ¿Por qué le habéis enterrado, marineros, / si era un soldado del mar?» (“A bordo del ‘Cristóbal Colón’”, *Versos y oraciones de caminante*, II, 1930).

3.5 Federico García Lorca

Lorca tiene condiciones personales para ser, además del primer lírico de inspiración popular entre todos los de su generación, uno de los grandes poetas de nuestro tiempo.

(Ángel del Río)

García Lorca (Fuentevaqueros, 1898-Víznar, 1936) es uno de los que mejor ilustra la armoniosa combinación de elementos propios de la tradición culta y popular con la más atrevida vanguardia. Su voz se cuenta entre las más originales, pero la complejidad de su mundo poético (sustentado en una personal intuición e inocencia poética, en su educación y experiencia popular, así como en su «forma patética de comprender el mundo y la vida»³¹³) ha llevado a no pocos críticos y lectores a interpretaciones erróneas³¹⁴.

Es lugar común el papel que la tradición, unida al magisterio de Juan Ramón y Antonio Machado, ejerció en Lorca. Si bien del ideal purista de Juan Ramón «derivan el neopopularismo del primer Lorca, y el de Prados, Alberti e Hinojosa»³¹⁵, es curioso que el poeta de Moguer no sancionara el camino tomado por estos jóvenes poetas: ni el de la poesía pura de Guillén y Salinas, a quienes considera “retóricos blancos”, ni el de la poesía neopopularista de Lorca y Alberti:

Ahora, [...], parte de una juventud asobrinadita casi toda ella y desgana, tonta, pobre de espíritu, vana, inculta, en jeneral, pretende limitarla en nombre de lo popularista o lo injenioso,

³¹³ Francisco Javier Díez de Revenga, *La métrica de los poetas del 27*, op. cit., pág. 204.

³¹⁴ Por ello, en muchas ocasiones, “funciona” mejor la comprensión emocional de sus poemas, sin entrar en el terreno de las relaciones y operaciones que se establecen en un nivel para el que es necesario un alto grado de abstracción por parte del lector.

³¹⁵ Alfonso Sánchez Rodríguez, «Los años de formación. La Residencia de Estudiantes», en Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista. El Veintisiete*, op. cit., pág. 98.

a la arenilla fácil, al azulillo bajo del aro y el globo infantil; niveles, grados, planos que han dado, siguen dando, y que parece que darán todavía semejante aburrimiento a tal y cual y tal por cual obras.

Lo que suele llamarse popular y, en otra escala, lo ingenioso, deben estar asumidos en todo poeta, como una savia [...], arranque, no copa, no ideal. Sus guirnaldas de encanto [...] adornan y completan, en su tono menor, la obra plena de un artista verdadero. Pero cuidadito, ingeniosillos, popularistas, que esas ligeras gracias aisladas y a todo trapo cansan y terminan, como las gracias repetidas de los niños.

Recuerdo a ciertos jóvenes actuales [...] que no se queden adormilados para siempre contra el olé y el ay del arbolé³¹⁶.

Para Alberti, Lorca es «el que más ha minado su obra del espíritu popular y el que, a su vez, le ha entregado más a cambio.»³¹⁷ En esto también coincide Dámaso Alonso, para quien el poeta granadino había sido capaz de ingresar «en la entraña de lo popular, que lo intuye y crea con un tino y una hondura, no de imitación, de voz auténtica que se había perdido desde la época de Lope»³¹⁸.

La pujanza de lo popular en Lorca se rubrica en sus iniciales creaciones a través de una musicalidad variada y genuina. De hecho, se puede percibir esa estela desde la obra *Suites* (1920-1923), que, aunque inconclusa y jamás publicada en vida del poeta, resulta relevante no sólo en lo que atañe a la estética neopopularista, sino porque ofrece varias «claves para penetrar en toda la obra posterior de Federico García Lorca.»³¹⁹ El conjunto fue rescatado por André Belamich en 1983 y en el poema “Franja”, dentro del apartado “Noche. *Suite para piano*

³¹⁶ Juan Ramón Jiménez, «Planos, grados, niveles», *Astrágalo: Revista cuatrimestral iberoamericana*, nº 7, septiembre de 1997, pág. 81.

³¹⁷ Rafael Alberti, «La lírica popular española», en *Prosas encontradas*, op. cit., pág. 119.

³¹⁸ Dámaso Alonso, «Federico García Lorca y la expresión de lo español», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1958, pág. 274.

³¹⁹ Gabriela Cerviño (Prólogo de *Suites*), en Federico García Lorca, *Poesía completa*, Buenos Aires, Losada, 2017, pág. 150.

y voz emocionada”, encontramos a “La pájara pinta” del cancionero infantil español:

El camino de Santiago
(Oh noche de mi amor,
cuando estaba la pájara pinta
pinta
pinta
en la flor del limón).

Los versos tienen su correspondencia con la letra del famoso baile y juego popular: «Estaba la pájara pinta / Sentadita en el verde limón; / Con el pico recoge la hoja, / Con la hoja recoge la flor. / ¡Ay, mi amor!»³²⁰.

En *Libro de poemas* (1921), podemos encontrar rasgos del estilo de esa poesía que desarrollaría poco después, como atestiguan los poemas “Madrigal”, donde se destaca el efecto reiterativo del verso «El fondo un campo de nieve» en su intento de estribillo³²¹, y “Balada de un día de Julio”, de la que extraemos estos versos:

—¿Quién eres, blanca niña?
¿De dónde vienes?

—Vengo de los amores
Y de las fuentes.

En concreto, el ritmo y metro empleados en estas primeras creaciones certifican sus

³²⁰ Estos primeros versos corresponden a la copla número 210 recogida por Rodríguez Marín en *Cantos populares españoles*. Tomo I, *op. cit.*, págs. 95-96. El juego presenta variantes en su letra en todo el territorio nacional. Asimismo, llegó a anidar con éxito allende los mares en países como Venezuela, Cuba y Puerto Rico, formando parte de su rico folklore.

³²¹ Francisco Javier Díez de Revenga, *La métrica de los poetas del 27*, *op. cit.*, pág. 207.

Similar efecto encontramos en el poema “Es verdad” (de *Canciones*) con el verso «¡Ay, qué trabajo me cuesta / quererte como te quiero!».

profusas lecturas en el ámbito de la poesía tradicional³²². Como se puede ver en el anterior ejemplo, la recurrencia fónica que establecen la rima asonante, el número de sílabas (versos de 7 y 5) y los acentos (mantenidos por las palabras llanas al final de los versos) son la expresión de ese desarrollo tradicional.

Otro de los puntos a destacar en la creación poética de Lorca durante la década de 1920 son las referencias al folklore infantil, tan presente en sus primeros años de niño y adolescente en la vega de Granada.³²³

El cancionero popular infantil cobra gran protagonismo en el *Libro de poemas*, especialmente en la “Balada de un día de julio”, que, ya desde el propio título, pone el acento en la transmisión oral y remite a la canción de corro “La viudita del Conde Laurel”³²⁴, también recreada por otros poetas como Alberti³²⁵ o Emilio Mosteiro³²⁶:

—¡Ay, yo soy la viudita

Triste y sin bienes

Del conde del Laurel

De los Laureles!

Pero más allá de cualquier referencia inocente, el nombre de la Viudita del Conde

³²² «[...] these early works also reflect Lorca's extensive reading in traditional Spanish poetry, especially in the rhythm and meter he utilized in the early poems.» (Frieda H. Blackwell, «Deconstructing narrative: Lorca's *Romancero gitano* and the *Romance sonámbulo*», *art. cit.*, pág. 35).

³²³ «Ofrezco en este libro [...] la imagen exacta de mis días de adolescencia y juventud, esos días que enlazan el instante de hoy con mi misma infancia reciente. [...] tendrá este libro la virtud [...] de recordarme en todo instante mi infancia apasionada correteando desnudo por las praderas de una vega sobre un fondo de serranía.» (Federico García Lorca, *Poesía completa, op. cit.*, pág. 15).

³²⁴ Una de las variantes de esa canción de juego infantil, que sin duda evolucionó de un romance tradicional, es la que recogió Fernando Llorca: «Yo soy la viudita / del conde Laurel, / deseo casarme, / no encuentro con quién.» Véase Fernando Llorca, *Lo que cantan los niños*, Valencia, Prometeo, 1914. Edición facsimilar de 1998.

³²⁵ Dice Eladio Mateos: «Lorca [...] igualmente muestra desde antiguo interés por el teatro de guiñol y usa en su juvenalia dramática personajes del folclor popular infantil, como la Carbonerita, la Viudita que se quiere casar o Antón Pirulero, que también aparecen en *La pájara pinta*. La coincidencia prueba que los dos andaluces son los más atentos del 27 al movimiento escénico moderno, algunas de cuyas cuestiones fundamentales resuenan en las piezas de los jóvenes dramaturgos» (Eladio Mateos, Nota preliminar a Rafael Alberti, *Obras completas. Teatro I*, Barcelona, Seix Barral, 2003, pág. XII).

³²⁶ Dice en la Estampa 4 de *Ancla*: «La viudita / la viudita / la viudita / se quiere casar.»

Laurel es el reflejo de la plenitud sensual y amorosa, pues «el laurel, planta predilecta de Venus, acogía bajo su sombra los juegos de amor, según la literatura folklórica mediterránea.»³²⁷

Las referencias al folclore infantil en la obra de García Lorca han sido estudiadas por diversos autores³²⁸. Muchos de los versos de “Balada triste”, de *Libro de poemas*, validan su importancia en el conjunto de la obra lorquiana. Así, los versos 7 y 8 del poema —«Solté mi gavilán con las temibles / Cuatro uñas de gato»— son una clara llamada a «Allá va mi gavilán, / con cuatro uñas de gato, / como no me traigas carne, / las orejas te las saco», presentes en el juego “Caldereta vieja”, donde uno de los niños que hacía de jefe o amo y otro que se había quedado tenía que atrapar a los demás y traérselos a su amo. El juego daba comienzo con un diálogo entre el amo y el niño que se había quedado:

Amo: “Cardereta” vieja.

Niño: “Chuchurumbé”.

Amo: Un tortazo en “er” culo y a “escondé”.

El amo daba un pequeño tortazo al niño y, a continuación, se establecía un diálogo a modo de juego de preguntas y respuestas entre el amo y los demás niños:

Amo: ¿Hay pájaros en el monte?³²⁹

Los niños: ¡Muchos que hay!

Amo: ¿Suelto la red?³³⁰

Los niños: “Suértela usted”.

³²⁷ Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, *Romancero de la tradición moderna*, Sevilla, Fundación Machado, 1987, pág. 187.

³²⁸ Véanse, por ejemplo, Daniel Devoto, «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de Federico García Lorca», en Ildefonso Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1973, págs. 23-72, y Tadea Fuentes Vázquez, *El folclore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1991.

³²⁹ Se refiere a los niños.

³³⁰ La red es el niño que se quedaba.

Amo: ¿Y si los coge?

Los niños: Déjelo “usté”.

Amo: ¡Allá va mi gavilán³³¹, con cinco uñas de gato! ¡Como no me traigas carne, te mato!³³².

Los versos 9-10 —«Pasé por el jardín de Cartagena, / La verbena invocando»— nos traen a la memoria los ecos de los versos finales de la canción “A la víbora, víbora del amor”:

«A la víbora, víbora del amor, / por aquí podrá pasar / una niña, cuál será, / la de alante o la de atrás; la de alante corre mucho, / la de atrás se quedará. / Pase misí, pase misá, / por la Puerta de Alcalá; la de alante corre mucho, / la de atrás se quedará. / Verbena, verbena, / jardín de Cartagena; / verbena, verbena, jardín de Cartagena.» Mientras que los que le siguen, 11-12 —«Y perdí la sortija de mi dicha / Al pasar por el arroyo imaginario»—, aluden a los de un juego de corro: «Al pasar por el puente / de Santa Clara / se me cayó el anillo / dentro del agua». «Fui también caballero / Una tarde fresquita de Mayo» (versos 13 y 14) equivalen a «Una tarde fresquita de mayo, / cogí mi caballo, / me fui a pasear»³³³. El verso 17 —«Era un domingo de pipirigallo»— es un claro guiño al casamiento de burla de una canción popular: «Mañana es domingo / de pipiripingo. / Se casa Respingo / con un gorrión». Y ese juego con la resonancia fónica del verso 39 («la luna lunera»³³⁴) se hace eco de «Luna lunera / cascabelera / debajo la cama / tienes la cena», que apareció en uno de los versos de las *Suites*.

³³¹ Dice al tiempo que tira de la oreja al niño que se queda.

³³² O «las orejas te las arranco», amenazaba y soltaba al niño. Véase Manuel Fernando Gómez Cera, «Juegos y canciones de Valverde», *Revista de Folklore*, 1999, nº 225, págs. 94-96.

³³³ Versos de la canción infantil “Una tarde fresquita de Mayo”, que se ha cantado desde Higuera (Albacete) hasta Bolivia, aunque con diferencias. Si bien los dos primeros versos coinciden, para los dos que le siguen, mientras en el territorio nacional podemos escuchar «por los sitios más acostumbrados / donde mi morena solía pasear», en Bolivia se oye: «por la senda donde mi mamita / graciosa y risueña solía pasear».

³³⁴ Coincidimos con Jacques Issorel en que esa «fascinación que ejerce la luna en la imaginación infantil se manifiesta en las numerosas variantes de “Luna lunera” recogidas por los folkloristas.» (Jacques Issorel, «Elaboración literaria de temas folklóricos en “Rabel de ‘Las Tres Marías’” de Fernando Villalón», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 18-23 de agosto de 1986), Vol. II, Frankfurt am Main, 1989, pág. 295. El empleo de este recurso fónico es frecuente en otros versos de Lorca, como vemos en «noche nochera» y «noche platinoche» del “Romance de la Guardia Civil española”).

Pero esa «poesía de inmersión, sin separación entre sujeto y objeto, propia de las canciones y juegos infantiles»³³⁵ se ve frenada aquí por una pregunta con significado ambivalente: «¿Quién será la que corta los claveles / Y las rosas de Mayo?». La referencia a dos poetas de la literatura universal subyace en estos versos. Por un lado, está latente la remisión al poeta latino Ausonio y al modelo inaugurado con su poema “Collige, Virgo, rosas”, por lo que sería también plausible el sentido figurado de abandono al encuentro amoroso. Por otro lado, asoma la relación con los versos de algunas cantigas populares o tradicionales que recoge Gil Vicente en varias de sus obras. Así, en *Farça o Auto do Velho da Horta* (1512), una moza canta: «Cual es la niña / Que coge las flores / Sino tiene amores. / Cogia la niña / La rosa florida, / El hortelánico / Prendas le pedia, / Sino tiene amores». En *Farça chamada Auto da Lusitania* (1531), entra Mayo, mensajero del Sol, cantando: «Este he Maio, o Maio he este, / Este he o Maio e florece, / Este he Maio das rosas, / Este he Maio das fermosas, / Este he Maio e florece, / Este he Maio das flores, / Este he Maio dos amores, / Este he Maio e florece.» En estos versos, «se ensalzan las rosas y las flores, unidas a las mocitas y a los amores que van a ellas ineludiblemente ligados, simbolizando todo ello la regeneración cósmica que tiene lugar en ese mes»³³⁶. Y en *Auto do Triunfo do Inverno* (1529), el Verano dice: «Del rosal vengo, mi madre, / vengo del rosale. / [...] Á riberas de aquel rio / Viera estar florido, / Vengo del rosale. / [...] Viera estar florido, / Cogí rosas con suspiro. / Vengo del rosal, / Del rosal vengo, mi madre, / Vengo del rosale».³³⁷ En esta misma línea, recordamos unos versos del romance de “Gerineldo”³³⁸, que, ante la pregunta del rey («¿Dónde vienes

³³⁵ Candelas Newton, *Lorca, una escritura en trance: Libro de poemas y Diván del Tamarit*, Ámsterdam y Filadelfia, John Benjamin Publishing Company, 1992, pág. 21.

³³⁶ Andrés José Pociña López, «La concepción del tiempo en la obra de Gil Vicente», *Anuario de Estudios Filológicos*, Vol. 23, 2000, pág. 403.

³³⁷ Las obras se encuentran digitalizadas en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com), siguiendo la publicación original del Escripatorio da Biblioteca Portuguesa (*Obras de Gil Vicente*. Tomos I, II y III, *op. cit.*, pág. 69 (Tomo III), págs. 280-281 (Tomo III) y págs. 476-477 (Tomo II).

³³⁸ Uno de los romances tradicionales carolingios más extendidos en el mundo hispánico y «el primer romance completo que se oyera en Andalucía en la tradición moderna después de tantos años de barbecho en la historia del género.» (Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, *Romancero andaluz de tradición oral*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, pág. 127).

Gerineldo / tan triste y descolorido?»), dice: «Vengo a vuestros jardines, / de coger rosas y lirios³³⁹».

El neopopularismo de estos años también impuso a través de los versos una visión ingenua del mundo que a menudo se concretaba en metáforas muy cercanas a la greguería ramoniana «basadas en la semejanza entre un objeto vulgar y un elemento de la naturaleza.»³⁴⁰ Así, por ejemplo, en *Libro de poemas*, la mañana se cosifica al tener «peluca de niebla»; «el calderón helado y soñoliento / de la media luna» rompe la armonía de la noche; y «el papel incoloro del monte / está arrugado».

Canciones (1927)³⁴¹ «remite a la música como clave interpretativa y orientación de lectura» desde el mismo título y a través de muchos paratextos internos (tanto títulos³⁴² de poemas como de secciones³⁴³) que destacan la condición musical del libro³⁴⁴. Sin pretenderlo ni ser Lorca consciente de ello, el referente a los cancioneros musicales convive, en muchas de estas canciones, con el eco de raíz popular³⁴⁵.

Lo popular aparece enmarcado en imágenes nuevas, que, como «se percibe en las “canciones para niños”», revela esa «labor de artista, consciente, que con la seguridad del maestro juega con lo popular y lo infantil»³⁴⁶, como se puede observar en la primera estrofa de “Cancioncilla sevillana”:

Amanecía

³³⁹ En otras versiones se lee «vengo por esos jardines, / cortando rosas y lirios» y «vengo por esos jardines, / buscando rosas y lirios.»

³⁴⁰ Rosa M^a Martín Casamitjana, *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid, Gredos, 1996, pág. 213.

³⁴¹ Aunque se publicó en 1927, la obra recoge los poemas escritos por Lorca entre 1921 y 1924.

³⁴² Es el caso de títulos como “Canción de las siete doncellas”, “Nocturno esquemático”, “La canción del colegial”, “Canción china de Europa”, “Cancioncilla sevillana”, “Preludio”, etc.

³⁴³ “Canciones de luna”, “Nocturnos de la ventana”, “Canciones para niños”, “Andaluzas” y “Canciones para terminar”.

³⁴⁴ Alba Agraz Ortiz, «La poética musical de *Canciones*, de Federico García Lorca», *Revista de Literatura*, Vol. LXXVIII, nº 156, julio-diciembre de 2016, pág. 478.

³⁴⁵ Véase Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1980, pág. 198.

³⁴⁶ Ángel Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*, Madrid, CIAP, 1930, págs. 91-92.

en el naranjel.
Abejitas de oro
buscaban la miel.

No obstante, ese acercamiento consciente a lo popular no se debe asociar erróneamente con ingenuidad. El poema “Nocturno esquemático”, sencillo y expresivo, nos deja unos versos trimembres que se hallan en las antípodas de toda ingenuidad e inocencia:

Hinojo, serpiente y junco.

Aroma, rastro y penumbra.

Aire, tierra³⁴⁷ y soledad.

(La escala llega a la luna).

La yuxtaposición de los elementos ofrece dos posibles lecturas y relaciones entre ellos, dotando así al poema de un doble significado. Por un lado, se encuentra la disposición horizontal y lógica de cada verso; por otro lado, se halla la distribución vertical, formando tres columnas de elementos correlacionados «a modo de acordes»³⁴⁸. En este caso, en cada verso se nos presenta un conjunto de tres notas (elementos) diferentes que constituyen una unidad armónica que «llega a la luna»: hinojo, aroma y aire; serpiente, rastro y tierra; y junco, penumbra y soledad.

De nuevo aquí observamos una de las figuras literarias más recurrentes en la poesía: el paralelismo. Como figura de repetición, permite fijar y memorizar el texto; pero, al margen de ese valor, los recursos paralelísticos y también los contrastantes (donde presentan elementos nuevos que llaman la atención del lector) nos advierten de una técnica compositiva muy

³⁴⁷ En la edición de la *Poesía completa* de Losada (2017) aparece por error “cierra”.

³⁴⁸ Alba Agraz Ortiz, «La poética musical de *Canciones*, de Federico García Lorca», *art. cit.*, pág. 488.

cercana a la música. «(La escala llega a la luna)» sería un ejemplo de ese recurso de contraste en el que se produce un giro sorprendente en la secuencia al romper con las estructuras paralelísticas de las oraciones anteriores.

Siguiendo el orden cronológico de las publicaciones de Lorca, toca hablar de *Romancero gitano* (1928), una obra que, desde el propio título, plantea dos vectores a los que hay que prestar bastante atención. Por un lado, desde un punto interpretativo general, la voz “gitano” nos invita a realizar de alguna manera una lectura ideológica, pues muchos textos de la obra se presentan como «una violenta yuxtaposición de contrarios, un intento de cancelar la distancia entre dos realidades radicalmente diferentes, bien negando el orden establecido o bien afirmando la unidad por lograr.»³⁴⁹ En este sentido, hay que observar que no se ha subrayado suficientemente el potencial subversivo y la dimensión política de la reivindicación de esta etnia en la España y, en concreto, en la Andalucía de los años 20: «Dar voz a lo gitano dentro de la poesía española culta era incorporar a la definición de lo español, ampliándola, aquello que permanecía como único resto de una *diferencia* irreductible, de una resistencia a la asimilación totalizadora.»³⁵⁰ Por otro lado, en lo que respecta al término “romancero”, conviene recordar el contexto en que se creó y publicó la obra, la década de 1920, momento en que numerosos intelectuales y artistas habían puesto su atención y esfuerzo en la recuperación, transmisión y actualización de romances tradicionales como “Tamar”, “Los mozos de Monleón”, “El mozo arriero y los siete ladrones”, “Los peregrinitos”³⁵¹, “Lucas Barroso, vaquero de gallardía”, etc.³⁵² Tal fue la repercusión y fama de aquella iniciativa, que la propia Residencia de Estudiantes encargó al musicólogo, folklorista y compositor asturiano Eduardo Martínez Torner la armonización de unas canciones que publicó en 1924 con el título *Cuarenta*

³⁴⁹ Luis Beltrán Fernández de los Ríos, *La arquitectura del humo: una reconstrucción del “Romancero gitano” de Federico García Lorca*, Londres, Tamesis, 1986, pág. 4.

³⁵⁰ Sultana Wahnón, «La recepción de García Lorca en la España de la posguerra», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 43, nº 2, 1995, pág. 414.

³⁵¹ Lorca reivindicaba esta pronunciación popular y andaluza frente a la de “pelegrinitos”.

³⁵² Pedro Manuel Piñero Ramírez, «El romancero en los poetas del 27», *art. cit.*, págs. 337-338.

canciones españolas. Dentro del grupo poético, Lorca fue uno de los que más contribuyó en ese proyecto con sus versiones textuales y armonizaciones. De hecho, cualquiera puede tener ahora mismo en su memoria esa imagen de Lorca interpretando al piano, en aquellos años de la Residencia, canciones populares como la de “Los cuatro muleros”, villancico pagano del Albaicín que, durante la guerra civil española, muchos soldados convirtieron (implementando algunos cambios) en canto de guerra antifascista y que quedó recogido cinco años antes en su grabación *Canciones populares españolas*³⁵³ (1931), que realizó con la bailaora y cantante Encarnación López Júlvez, La Argentinita.

Si en la vertiente lírica del Romancero nuevo, el mayor exponente es Jorge Guillén, que consigue superar lo narrativo, reducir el número total de versos para mantener el lirismo y romper «la monotonía expositiva del romance tradicional, repetitivo en sus fórmulas y

³⁵³ Destaca la repercusión musical de esta obra en la Segunda República y su incorporación al cancionero republicano de la guerra civil española. Véase Marco Antonio de la Ossa Martínez, «García Lorca, la música y las canciones populares españolas», *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, nº 39, 2014, págs. 93-121.

Arturo Barea recuerda en *Lorca, el poeta y su pueblo* (1956): «Milicianos que no sabían leer ni escribir aprendían sus romances de memoria, y las melodías y los versos de las viejas canciones que él resucitó se convertían en cantos de guerra republicanos. La famosa frase “no pasarán” se usaba en mítines y en la prensa de cada día, pero los soldados en las trincheras que rodeaban Madrid preferían canturrear:

Por Cuatro Caminos,
¡mamita mía!,
no pasa nadie...

[...] Los milicianos cantaban los versos alegres con que Lorca había resucitado una vieja canción e interpolaban sus propias invenciones:

De los cuatro muleros
que van al agua,
el de la mula torda
me roba el alma.

De los cuatro muleros
que van al río,
el de la mula torda
es mi *marío*.

A qué buscas la lumbre
la calle arriba,
si de tu casa sale
la brasa viva.»

(Arturo Barea, *Lorca, el poeta y su pueblo*, *op. cit.*, pág. 34).

reiterativo en el uso de recursos retóricos limitados»³⁵⁴, en la modalidad de romance narrativo-lírico, Alberti, Villalón y Lorca son los representantes más ejemplares. Especialmente los romances de este último se caracterizan por una gran estilización del aspecto narrativo, envuelto con frecuencia en el misterio (como se ve en el “Romance sonámbulo” y en “Romance de la pena negra”), y por convertir lo particular y lo circunstancial en general y universal³⁵⁵).

Debido a un «un exceso descriptivo, de fondo y de acción»³⁵⁶ que entra en conflicto con la naturaleza sobria del Romancero, ni Pidal ni Juan Ramón aceptaron a Antonio Machado y a Lorca³⁵⁷ como continuadores válidos. Sin embargo, aunque fuera de esa ortodoxia, hay que reconocer que el romance lorquiano (dramático, colmado de misterio) se asienta en los cimientos de las creaciones romancísticas de Juan Ramón, Antonio Machado y la tradición castellana³⁵⁸:

Juan Ramón Jiménez, de quien tanto aprendiste y aprendimos, creó en sus *Arias tristes* el romance lírico, inaprensible musical, inefable. Tú, con tu «Romance sonámbulo», inventaste el dramático, lleno de escalofriante secreto, de sangre misteriosa. “La tierra de Alvargonzález”, de Antonio Machado, es un romance narrativo [...]. Se puede contar. [...] Tú, sobre las piedras del antiguo romancero español, con Juan Ramón y Machado, pusiste otra, rara y fuerte, a la vez sostén y corona de la vieja tradición castellana³⁵⁹.

³⁵⁴ Pedro Manuel Piñero Ramírez, «El romancero en los poetas del 27», *art. cit.*, pág. 336.

³⁵⁵ Véase Pedro Manuel Piñero Ramírez, «El romancero en los poetas del 27», *art. cit.*

³⁵⁶ Juan Ramón Jiménez, «El romance, río de la lengua española», en *El trabajo más gustoso (Conferencias)*, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 153. «La tierra de Alvargonzález es tierra que cambia y termina, y la del Romancero gitano también.» (Ídem)

³⁵⁷ Para Juan Ramón, el teatro era el género en el que Lorca se hallaba más próximo al romancero, pues él «no escribió romance auténtico aunque sí muchos octosílabos sin rima asonante ni consonante [...]; algo así como un río sin son, sin acento, un río para un sordo.» (Juan Ramón Jiménez, «El romance, río de la lengua española», *art. cit.*, págs. 153-154).

³⁵⁸ Agustín de Foxá subraya el valor de los cimientos del romance castellano, que en las manos de Federico dio los mejores frutos: «Había sacudido y vareado el romance castellano como un olivo, sacándole frutas nuevas y maravillosas». (Agustín de Foxá, *Madrid de corte a checa*, Madrid, Bibliotex, 2001, pág. 151).

³⁵⁹ «Palabras para Federico», en Rafael Alberti, *Prosas encontradas, op. cit.*, págs. 235-237, o en García Lorca, *Romancero gitano*, Barcelona, Nuestro Pueblo, 1937, págs. 3-4.

El propio Lorca reconoce los elementos que distinguen a sus romances de los precedentes y, a la base de ese primitivo romance narrativo, añade su particular tríada: lirismo, anécdota y arcano poético. Así dice:

El romance típico había sido siempre una narración, y era lo narrativo lo que daba encanto a su fisonomía, porque cuando se hacía lírico, sin eco de anécdota, se convertía en canción. Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad, y este esfuerzo se ve conseguido en algunos poemas del *Romancero*, como el llamado «Romance sonámbulo», donde hay una gran sensación de anécdota, un agudo ambiente dramático, y nadie sabe lo que pasa, ni aun yo, porque el misterio poético es también misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora.³⁶⁰

Para que el romance siguiera fiel la senda del *Romancero*, debía cantar con expresión sobria, de aparente calma eterna y perfecta inmutabilidad «los temas eternos, el amor, la soledad, la guerra, el olvido, la ausencia, el pesar, la alegría, desnudos y acomodados a nuevas circunstancias.»³⁶¹ Por otro lado, el *Romancero gitano* no obedecía a la «extrema sencillez de recursos», que se conduce a través de la «eliminación de elementos maravillosos», «la parquedad ornamental» y la «adjetivación reprimida»³⁶², lo que no quiere decir, como ya apuntó Juan Ramón Jiménez, que no pueda haber una influencia de algunos poemas del *Romancero* general (sobre todo en lo que respecta al apartado de “Tres romances históricos” del *Romancero gitano*), especialmente en el “Martirio de Santa Olalla”, «tan imbuido de exaltación mística como de crueldad sexual»³⁶³ y conectado con estos versos del “Romance de Policena”:

delante los pies de Pirro

³⁶⁰ Federico García Lorca, *Obras completas*, I (Poesía y Prosa). Edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2019, pág. 281.

³⁶¹ *Ibíd.*, pág. 158.

³⁶² Ramón Menéndez Pidal, *Flor Nueva de Romances Viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, pág. 19.

³⁶³ Arturo Barea, *Lorca, el poeta y su pueblo*, *op. cit.*, pág. 90.

vide a Policena muerta.
Los pechos tiene desnudos
y la cara descubierta,
[...]
La llaga de la garganta
en solo señal de muerte.

De modo que lo realmente sorprendente y provechoso en el *Romancero gitano* de Lorca es precisamente la subversión de una forma poética tradicional³⁶⁴ conectada con la historia y cultura de España. De ahí que el título del libro sea un oxímoron en toda regla, pues el material del que se sirve este romancero —el mundo de una etnia gitana, nómada e históricamente marginada— implica alterar la función del romance como transmisor de hechos y personajes gloriosos e invertir el contexto, que no es el de la Historia oficial. En definitiva, se trata de ver lo que Azorín consideraba «menudos hechos» como «materia historiable»³⁶⁵, manteniendo la función noticiara del romance en la historia de un pueblo y sus personajes. En este sentido, uno de los romances que merece una lectura atenta y estudio es el “Romance de la Guardia Civil española”, que alude a los acontecimientos trágicos que protagonizaron los obreros y braceros jerezanos entre noviembre y diciembre de 1882 a causa del hambre³⁶⁶. Uno de los motines más graves ocurrió el 3 de noviembre y contó con la presencia de la Guardia Civil y del Ejército. Dos años más tarde, fueron ajusticiados siete jornaleros, acusados de haber asesinado en nombre de un grupo llamado La Mano Negra.

El poema presenta una estructura en ocho partes, con un total de diez estrofas. La

³⁶⁴ En este sentido se manifiestan Frieda H. Blackwell («Deconstructing narrative: Lorca's *Romancero gitano* and the *Romance sonámbulo*», *art. cit.*) y Luis Beltrán Fernández de los Ríos (*La arquitectura del humo: una reconstrucción del “Romancero gitano” de Federico García Lorca*, *op. cit.*).

³⁶⁵ «Los grandes hechos son una cosa y los menudos son otra. Se desdeñan los segundos. Y los segundos forman la sutil trama de la vida cotidiana» (José Martínez Ruiz, *Obras completas*, Tomo VI, Madrid, Aguilar, 1941, pág. 232).

³⁶⁶ 1881 y 1882 fueron años de sequía y malas cosechas en Andalucía.

primera de ellas anuncia esa marcha funesta de los guardias que se desplazan como sombras negras por los caminos imponiendo el silencio con mano dura y anticipando los procesos judiciales que tendrán lugar en el futuro (“manchas de tinta y de cera”):

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera.
Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
vienen por la carretera.
Jorobados y nocturnos,
por donde animan ordenan
silencios de goma oscura
y miedos de fina arena.
Pasan, si quieren pasar,
y ocultan en la cabeza
una vaga astronomía
de pistolas inconcretas.

Como señala Bernal Romero³⁶⁷, lo que se cuenta en el poema podría identificarse con ese momento de la historia, aunque los protagonistas —los gitanos del poema— no lo fueron en la realidad. Lorca se permite esta licencia posiblemente para mantener una cierta coherencia con la línea general de la obra y sumar una denuncia general del pueblo andaluz al padecimiento secular de los gitanos.

³⁶⁷ Manuel Bernal Romero, *El flamenco y la generación del 27*, op. cit., pág. 105.

De forma particular dentro de la obra, observamos que el poema “La casada infiel”, cuyos versos iniciales abrían esta tesis, exige una reflexión extensa y nuevas relecturas. Lo primero que llama la atención es que el texto rompe con el *topoi* de “la otra” (enamorada del hombre casado, engañada o abandonada) y erige su contramodelo de Tenorio femenino (lejos de la imagen de mujer sumisa, frágil y angelical), cuyos atractivos carnales anulan la sensualidad e iniciativa del hombre al hacer prevalecer las suyas, arrastrándolo hacia su primitivo reino erótico donde, como veremos, cobra especial protagonismo la naturaleza.

Francisco García Lorca recuerda la génesis de aquel poema en la copla que un mulero recitaba durante una excursión a Sierra Nevada y que bien podría estar emparentada con un canto popular que recoge Rodríguez Marín³⁶⁸ y que dice:

Enamoré á una casada
Y luégo me arrepentí;
Como olvidó á su marido
Me olvidará luégo á mí.

Para el profesor y poeta granadino Antonio Carvajal, los versos de Lorca son una «variante del cantar que le oí a un pastor de Píñar (Granada): “Yo me la llevé a la era / y a eso de la medianoche / le puse las aguaeras”»³⁶⁹. Como puede observarse, la referencia al agua en esos versos aparece en el mismo lexema del término “aguaeras” (aguadera), que es la prenda de vestir propia para el agua. Por lo tanto, se la llevó al río. De modo que “La casada infiel” bien podría ser una refundición mucho más estilizada y desarrollada de esta canción popular.

Por su parte, Allen Josephs y Juan Caballero³⁷⁰ han visto alguna conexión entre el

³⁶⁸ La copla es la número 6069. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*. Tomo I, *op. cit.*, 1883, pág. 62.

³⁶⁹ Antonio Carvajal, «Aproximación a un estudio de las formas métricas en la poesía popular», *art. cit.*, pág. 23.

³⁷⁰ Allen Josephs y Juan Caballero (ed.), en Federico García Lorca, *Romancero gitano*, Madrid, Cátedra, 1987, págs. 243-244.

primer verso de “La casada infiel” y un tango de Antonio Mairena, que dice así: «Yo me la llevé a un palmar, / le estuve dando palmito / hasta que no quiso más».

Las coincidencias entre los anteriores ejemplos se basan en dos puntos: el yo masculino que toma la iniciativa para llevarse a la mujer y el espacio en plena naturaleza (río, era, palmar o romeral) en el que tiene lugar el encuentro. Pero, si nos fijamos bien, en el caso que nos ocupa, la supuesta iniciativa es falsa, simulada, pues el gitano se va con la mozuela por “compromiso”, sin posibilidad de rechazar la invitación y que su virilidad no quede cuestionada.

El sentido erótico de tan peculiar marco —el río, sus riberas y los baños— está presente desde antiguo, y el momento —las fiestas del verano, especialmente las de San Juan, frecuente en muchos romances— es una fecha de lo más favorable para el encuentro amoroso³⁷¹, que tiene lugar en el contexto de actividades placenteras como bañarse (los baños del amor), enramar las puertas de las casas y coger hierbas³⁷²: «Vamos a coger verbena / poleo con yerba buena»³⁷³; el trébol, equivalente a las rosas del tópico literario *Collige, virgo, rosas*: «a coger el trébol, damas, / la mañana de San Juan, / a coger el trébol, damas, / que después no habrá lugar»³⁷⁴; o rosas, como nos recuerda este cantar de sanjuanada: «La noche de San Juan, mozas, / vámonos a coger rosas».³⁷⁵

La celebración de la fiesta de San Juan permite a las mujeres de toda edad y condición social desinhibirse. Sin embargo, Lorca, quizás con la intención de evitar algunas coincidencias

³⁷¹ Véase este coloquio de la antigua lírica popular hispánica en el que uno de los amantes, ante la petición de regreso, propone como fecha de reencuentro la Pascua o el día de San Juan: “Mi señora me demanda: / -Buen amor, ¿cuándo vernéys? / -Si no vengo para Pascua, / para sant Juan m’aguardéys”. Dentro del grupo poético del 27, el poeta murciano Antonio Oliver alude, en el poema “Verano” de *Mástil*, a esa festividad propicia para el amor: «¡Las hogueras de San Juan! / Viento escultor de la llama / y un vago anhelo de amar!...».

³⁷² Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Real Academia Española, 1906, pág. 586.

³⁷³ Margit Frenk, *Lírica hispánica de tipo popular*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966, pág. 172.

³⁷⁴ Ídem.

³⁷⁵ Íbidem, pág. 205.

entre “La casada infiel” y otros antiguos romances, sustituye la noche de San Juan³⁷⁶ (del 23 al 24 de junio) por la noche de Santiago (del 24 al 25 de julio), aunque subyace alguna referencia, como veremos luego.

El amor dolorido de una mujer por el engaño de un hombre es un tema presente en la lírica popular hispánica. Con pequeñas variantes, en distintos cancioneros y colecciones podemos encontrar el villancico de Juan Vázquez que dice «Puse mis amores / en Fernandico: / ¡ay!, que era casado, / ¡mal me ha mentido!».³⁷⁷ En cuanto a los asuntos que sirven de motivo fundamental al romance de “La casada infiel”, encontramos dos: el amoroso-sexual (sin caer en la tragedia) y el tema de la ejemplaridad social (es decir, de lo que debe hacerse o evitarse). Aunque el “yo” sujeto lírico de la letra que recoge Rodríguez Marín y del poema de Lorca es un hombre que evita la querrela («No quiero decir por hombre, / las cosas que ella me dijo») y se lamenta de su errada elección, nosotros hemos querido ver una cierta relación entre el tema que mueve a ambas composiciones y el de las canciones de malmaridada o malcasada (*Chansons de malmarinée*³⁷⁸ en la lírica francesa), que —como se sabe— forman parte del corpus de la lírica amorosa de tradición popular.

Mientras que muchas de las canciones de malmaridada se sustentan sobre la figura retórica del oxímoron —casadas doncellas—, aquí el término clave es el sustantivo mozuela. Según el diccionario de la RAE, la voz cuenta con dos significados. En su primera acepción,

³⁷⁶ Recuérdese que la referencia a la mañana de San Juan es una fórmula bastante común en los romances para comenzar el relato.

³⁷⁷ Margit Frenk Alatorre, *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica* (siglos XV a XVII). Vol. I, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pág. 440. En la edición de *Lírica hispánica de tipo popular*, encontramos la siguiente versión: «Puse mis amores / en Fernandino. / ¡Ay!, que era casado! / ¡Mal me ha mentido!» (Margit Frenk Alatorre, *Lírica hispánica de tipo popular*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966, pág. 111).

³⁷⁸ En ellas, además de la queja por el comportamiento, celos, autoridad, insatisfacción sexual y maltrato que se recibe del marido, se invita a gozar plenamente de la vida, de sus posibilidades amorosas y a tomar amante que complazca en todo aquello que no se halla en el marido. «Dames de Paris, aimez, laissez tomber / vos maris et venez jouer avec moi», dice la pastorela de Jean Moniot de Paris (siglo XIII) titulada “Je chevauchois l’autrier”. Véase *Anthologie lyrique du XII et XIII siècles*. Edición bilingüe de Jean Dufournet, París, Gallimard, 1989. Para el tema de las canciones españolas de malmaridada, véase Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1956.

mozuelo y mozuela significan chico/a, muchacho/a. Sin embargo, la segunda acepción alude exclusivamente a una muchacha virgen. Por lo tanto, el término mozuela en el poema nos hace pensar en una joven soltera y, además, virgen, aspecto que aparece subrayado por la característica del pelo largo de la mujer («su mata de pelo»), símbolo en la Edad Media de virginidad³⁷⁹.

La elección de la fecha para cometer el adulterio tampoco nos resulta casual o arbitraria. A pesar de que, en el folklore, el día de las malmaridadas coincide con la fiesta de San Juan, la más popular de «la estación de amor»³⁸⁰, aquí parece que ocurre en la noche de Santiago el Mayor («protector de guerreros y caballeros»³⁸¹), el 25 de julio, aunque también pudiera ser que el contexto sea el de la feria de la Velá de Triana (el río y los faroles y esquinas de la ciudad)³⁸² en honor al apóstol Santiago y Santa Ana³⁸³. De hecho, Collantes de Terán también habla de esa feria en “El forastero”, dentro de su libro *Versos* (1926): «¿Para qué te habré mirado, / mocita de Dos-Hermanas / la noche de Santiago? / [...] En la sombrilla de luces, / de la feria, no ví luz; / la ví en tus ojos azules.»

Religión y fiesta representan los binomios desorden-orden, subversión-integración,

³⁷⁹ La protagonista de los cantos de amigo y de los de las damiselas del Henares «es la muchacha soltera, la doncella o la niña en cabellos, según se decía en la Edad Media, pues el cabello tendido, que hoy es moda de la infancia, era antes costumbre jurídica como símbolo de la virginidad.» (Ramón Menéndez Pidal, «Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española», en *Estudios sobre lírica medieval, op. cit.*, pág. 44).

«La niña en cabellos de nuestros villancicos es, pues, la moza doncella. [...] La *niña en cabellos* es protagonista en la lírica popular: “Riberas de un río — vi moza virgo. — Niña en cabello, — vos me habéis muerto”» (Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico: estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos, 1969, pág. 60).

³⁸⁰ Véase Julio Caro Baroja, *La estación de amor (Fiestas populares de mayo a San Juan)*, *op. cit.*

³⁸¹ Julio Caro Baroja, *El estío festivo (Fiestas populares del verano)*, Madrid, Taurus, 1984, pág. 98.

³⁸² Allen Josephs y Juan Caballero (ed.), en Federico García Lorca, *Romancero gitano*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 244.

³⁸³ Francisco Imperial ya alude a esta romería en uno de sus poemas: «Non fue por cierto mi carrera vana / Passando la puente de Guadalquivir, / Atan buen encuentro que yo vi venir / Rribera del rio, en medio Triana, / A la muy fermosa Estrella Diana, / Qual sale por mayo al alva del día; / Por los santos passos de la romeria / Muchos loores aya Santa Ana» (canción 231 del *Cancionero de Baena*).

irracional-racional³⁸⁴. La fiesta permite momentáneamente, a través de sus excesos (cante, baile, comida...), la ruptura de las pautas de comportamiento establecidas, siendo uno de los pocos instantes en que la colectividad no ejerce la presión social y el control de conductas desviacionistas que sí lleva a cabo el resto del año. Por eso, la fecha, unida a la noche, es la ocasión propicia para que la casada del poema de Lorca sea infiel, y la advertencia del momento en el que se produce el engaño («Fue la noche de Santiago») no es gratuita. Al igual que en la poesía árabe, la recreación de ese ambiente nocturno, favorable al desarrollo del amor sensual de los amantes, cobra importancia. La noche y la fiesta permiten que el erotismo se despierte, transmutando el carácter religioso de esas festividades en pura exaltación del placer.

Uno de los aspectos más misteriosos en el poema es el tiempo. A diferencia de la canción de alba, donde la despedida de los amantes ocurre al amanecer —a fin de no ser descubiertos— y de forma dolorosa, aquí no tenemos referencias explícitas sobre el momento de la separación; sólo sabemos que, cuando el gitano se lleva a la casada del río, «Con el aire se batían / las espadas de los lirios.»

Esa imagen del río poblado de lirios ya se halla en algunos poemas de la tradición. Por ejemplo, en uno de los romances de Góngora, la oscuridad contrasta con la blancura de los lirios a la orilla del Guadalquivir:

La mano que obscurece al peine
mas ¿qué mucho si el abril
la vió obscurecer los lilios
que blancos suelen salir

en la verde orilla

³⁸⁴ Véase Pedro Castón Boyer, «Anotaciones interdisciplinarias sobre la religiosidad popular andaluza», en Pedro Gómez García (ed.), *Fiestas y religión en la cultura popular andaluza*, Granada, Universidad de Granada, 1992, pág. 130.

de Guadalquivir?

Aunque no exista una referencia explícita, nos parece oportuno apuntar que esa batida de espadas de los lirios (planta rizomatosa, propia de la primavera y el verano, cuyos pétalos se abren al amanecer y se marchitan cuando cae el sol) trae a la memoria las danzas de espadas medievales (bailes rituales celebrados en el solsticio de verano) y simboliza, además, la separación.

Mientras que en la canción de alba no hay adulterio, puesto que ninguno de los amantes está comprometido con otra persona, en “La casada infiel” sí. El sujeto lírico, lejos de sucumbir a una rabiosa venganza, opta por el silencio o precepto del secreto, convención del amor cortés en la lírica trovadoresca, como nos recuerda Juan Rodríguez del Padrón³⁸⁵ (o de la Cámara) en una de sus canciones:

Ham, ham, huyd que rauio,
con rauia, de vos no traue,
[...]
Si yo rauio por amar,
esto no sabrán de mí,
que del todo enmudescí,
que no sé sino ladrar.
[...]

CABO

No cessando de rauiar,
no digo si por amores,
no valen saludadores

³⁸⁵ Hernando del Castillo, *Cancionero general*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1882. Véase también en Antonio Paz Melia (ed.), *Obras de Juan Rodríguez de la Cámara (o del Padrón)*, La Coruña, Orbigo, 2015.

ni las ondas de la mar.
Ham, ham, huyd que rauio;
pues no cumple declarar
la causa de tal agrauio,
el remedio es el callar.

El gitano pretende hacernos creer que evita que la reputación de la casada quede mancillada con una seudopromesa de silencio. Sin embargo, hay otra lectura que nos lleva a pensar que calla porque ha sido el simple pasatiempo de una mujer más astuta:

No quiero decir, por hombre,
las cosas que ella me dijo.
La luz del entendimiento
me hace ser muy comedido.

La manera de restaurar el agravio es cambiar la naturaleza del encuentro y confinarlo, dentro del inventario de relaciones del gitano, a la clase de trato carnal propio de las meretrices, pues en pago va —quizá como humillación— un costurero de raso, dejando clara la transacción. Aunque lejano, el detalle nos hace pensar en la tradición mitológica: Hércules, al finalizar sus doce trabajos, es obligado a expiar el asesinato del joven Ífito sirviendo a la reina Ónfale, quien lo degrada y compele a vestir un manto femenino y a hilar lino. Si nos fijamos bien, en el caso del poema que nos ocupa, la «costura no es el tipo de actividad que más lógicamente podría esperarse de la *casada infiel*. [...] piénsese, por otra parte, que hacer costura es algo sobre todo característico de las madres.»³⁸⁶ Pero, además, tan extraño regalo tiene otra lectura: a nuestro juicio, el costurero es una invitación a que vuelva al hogar del que salió, y que traicionó, y se ocupe de sus obligaciones. Así, de una manera sutil y descargado de toda responsabilidad, el gitano puede finalmente demostrar ante su audiencia que fue un gitano

³⁸⁶ Carlos Feal Deibe, «La casada infiel», en *Eros y Lorca*, Barcelona, Edhasa, 1973, pág. 69.

de ley:

Me porté como quien soy.
Como un gitano legítimo.
Le regalé un costurero
grande, de raso pajizo,

Y que no quiso enamorarse porque aquella mujer le mintió:

y no quise enamorarme
porque teniendo marido
me dijo que era mozuela
cuando la llevaba al río.

Como se puede observar, el *celar* aquí, la necesidad de disimular, de esconder la relación amorosa, característica definitoria de la canción de alba, no se da realmente por el deseo de proteger la imagen de la amada, sino por que el gitano no sea objeto de escarnio.

Los caminos por los que “La casada infiel” se conecta con la tradición son numerosos; de hecho, el tema de la infidelidad femenina también se encuentra desde antiguo en el romancero tradicional hispánico de diversos países y en toda Europa y en forma de cuento, canción o romance. En este sentido, el romance de Bernal Francés (también conocido como romance de la amiga de Bernal Francés) y el texto de “Alba Niña” (también conocido como “La adúltera” o “La esposa infiel”)³⁸⁷, recogido en el Romancero popular de los siglos XIX y XX en Extremadura y Andalucía, son otros de los sustratos sobre los que se asienta el romance lorquiano, que en su composición prescinde tanto de la burla que se proyecta comúnmente en las canciones y cuentos como del vengativo final con el que se cierra ambos textos. Del romance de Bernal Francés, Menéndez Pidal pondera «el perfume sensual de la primera parte»

³⁸⁷ Pedro Manuel Piñero Ramírez y Virtudes Atero, *Romancero de la tradición moderna*, *op. cit.*

frente a «la dureza truculenta de la segunda mitad: el interés dramático está graduado con habilidad teatral para que llegue con sorpresa el desenlace trágico»³⁸⁸:

—Sola me estoy en mi cama
namorando mi cojín;
¿quién será ese caballero
que a mi puerta dice: “Abrid”?

—Soy Bernal Francés, señora,
el que te suele servir
de noche para la cama,
de día para el jardín.

Alzó sábanas de Holanda,
cubrióse de un mantellín;
tomó candil de oro en mano
y la puerta bajó a abrir.

Al entreabrir de la puerta,
él dio un soplo en el candil.

—¡Válgame Nuestra Señora,
válgame el señor San Gil!

Quien apagó mi candela
puede apagar mi vivir.

—No te espantes, Catalina,
ni me quieras descubrir,
que a un hombre he muerto en la calle,
la justicia va tras mí.

Le ha cogido de la mano

³⁸⁸ Ramón Menéndez Pidal, *Obras completas*. Vol. XI, *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, pág. 387.

y le ha entrado al camerín;
sentóle en silla de plata
con respaldo de marfil;
bañóle todo su cuerpo
con agua de toronjil;
hízole cama de rosa,
cabecera de alhelí.
—¿Qué tienes, Bernal Francés,
que estás triste a par de mi?
¿Tienes miedo a la justicia?
No entrará aquí el alguacil.
¿Tienes miedo a mis criados?
Están al mejor dormir.
—No temo yo a la justicia,
que la busco para mí,
ni menos temo criados
que duermen su buen dormir.
—¿Qué tienes, Bernal Francés?
¡No solías ser así!
Otro amor dejaste en Francia
o te han dicho mal de mí.
—No dejo amores en Francia,
que otro amor nunca serví.
—Si temes a mi marido,
muy lejos está de aquí.
—Lo muy lejos se hace cerca
para quien quiere venir,
y tu marido, señora,

lo tienes a par de ti.
Por regalo de mi vuelta
te he de dar rico vestir,
vestido de fina grana
forrado de carmesí,
y gargantilla encarnada
como en damas nunca vi;
gargantilla de mi espada,
que tu cuello va a ceñir.
Nuevas irán al francés
que arrastre luto por ti.

Y en el “Alba Niña” se recita:

Estando un caballerito en la isla de León,
se enamoró de una dama y ella le correspondió.
—Señor, quédese una noche, quédese una noche o dos;
que mi marido está fuera por esos montes de Dios.—
Estándola enamorando, el marido que llegó:
—Ábreme la puerta, cielo, ábreme la puerta, sol.—
Ha bajado la escalera, quebradita de color;
—¿Has tenido calentura? ¿o has tenido un nuevo amor?
—Ni he tenido calentura, ni he tenido nuevo amor;
—Si las tuyas son de acero, de oro las tengo yo.
¿De quién es aquel caballo que en la cuadra relinchó?
—Tuyo, tuyo, dueño mío, que mi padre lo mandó,
porque vayas a la boda de mi hermana la mayor.
—Viva tu padre mil años, que caballos tengo yo.

—¿De quién es aquel trabuco que en aquel clavo colgó?

—Tuyo, tuyo, dueño mío, que mi padre lo mandó,
para llevarte a la boda de mi hermana la mayor.

—Viva tu padre mil años, que trabucos tengo yo.

¿Quién ha sido el atrevido que en mi cama se acostó?

—Es una hermanita mía, que mi padre la mandó,
para llevarme a la boda de mi hermana la mayor.—

La ha agarrado de la mano, al padre se la llevó:

—Toma allá, padre, tu hija, que me ha jugado traición.—

La ha agarrado de la mano, al campo se la llevó.

Le tiró tres puñaladas, y allí muerta la dejó.

La dama murió a la una y el caballero a las dos.³⁸⁹

Lorca excluye de su poema la muerte de la esposa adúltera e introduce cambios significativos para eliminar los sucesos más irrelevantes, como las preguntas del marido engañado y las ocurrentes respuestas de la esposa infiel: «Ha reducido a una sola las mentiras de la esposa infiel: que era mozuela y, se supone, virgen. Ni siquiera nombra al marido

³⁸⁹ La versión recogida en el *Cancionero popular de Extremadura* de Bonifacio Gil difiere bastante: «Mañanita, mañanita, mañanita de San Simón, / estaba una señorita sentadita en su balcón, / peinadita de rodete y una cosita alrededor. / Pasó p'ayí un cabayero, hijo del emperador, / con la guitarra en la mano; esta canción la cantó: / —¿Dormiré contigo, Luna; dormiré contigo, Sol? / —Entre usted, cabayerito dormirá una noche o dó. / Mi marido no está en casa, qu'está montes de León, / y, pa' que no viniera, l' echado una maldición: / “Cuervos, salal-le los ojos; águilas, el corazón; / los perros de la majada le saquen en procesión”. / —¿Dónde pongo mi cabayo? y a la cuadra lo yevó. / —¿Dónde pongo mi escopeta? y en un rincón la colgó. / —¿Dónde pongo mi ropita? en la percha la colgó. / —¿Dónde pongo mi carita? en la cama se metió. / Diciendo estas palabras, él a la puerta yegó. / —Ábreme la puerta, Luna; ábreme la puerta, Sol, / que te traigo un pajarito de los montes de León. / Al tiempo de abrir la puerta, ha mudado de color: / —O tú tienes calenturas, o tú tienes mal de amor. / —Yo no tengo calentura ni tampoco mal de amor; / es qu'he perdido la yave de mi hermoso corredor. / —Si tú la tienes de plata, de oro la tengo yo. / Diciendo estas palabras el cabayo relinchó: / —¿De quién es ese cabayo qu'en la cuadra oigo yo? / —Tuyo, tuyo, cabayero, que mi padre te lo dió / pa' que fueras de caza a los montes de León. / —¿De quién es esa escopeta qu'en el rincón veo yo? / —Tuya, tuya, cabayero, que mi padre te la dió / pa' que fueras de caza a los montes de León. / — Cuando yo no la tenía, tu padre no me la dio. / Estando en estas razones, para la percha miró: / —¿De quién es esa ropita qu'en mi percha veo yo? / —Tuya, tuya, cabayero, que mi padre te la dió / pa' que fueras de boda de mi hermana la mayor. / — Cuando yo no la tenía, tu padre no me la dio. / Estando en estas razones, para la cama miró: / —¿De quién es esa carita qu'en mi cama veo yo? / —Mátame, marido mío, que te he jugado traición.— / L'h'agarrado de la mano y a su casa la yevó; / l'ha dao tres puñaladas al lado del corazón. / Y otras tantas se dió él pa' no sentir dolor.

engañado».³⁹⁰ Sin embargo, inserta y mantiene el misterio que todo lo circunda en la referencia inquietante, nada gratuita u ociosa, de esos perros ladrando lejos del río: relación de causalidad con la infidelidad y claro aviso del fin próximo del amor.

Para Arturo Barea la virtud y poder de este romance radica en su capacidad de reproducir de forma impecable la actitud del español medio «dentro de estrechos límites poéticos. Todos los elementos se encuentran en el poema»³⁹¹, cifrados en los siguientes puntos: la conquista por parte de la mujer, el rol ficticio de conquistador por parte del hombre, la concesión de placer por puro compromiso, la prudencia para no revelar las cosas que ella le dijo, la sensatez para desechar la posibilidad de enamorarse de una casada y la entrega de un regalo como “pago” por ese encuentro con una mujer que no era virgen.

Una vez más, como se evidencia aquí, la tradición se sitúa, se desarrolla y sobrevive de forma muy personal en la obra lorquiana a través de la reforma de temas y motivos harto antiguos.

Otra de las particularidades del poema “La casada infiel” toma la forma de monólogo y empieza con la declaración del protagonista *in media res*. Esta economía expresiva elimina elementos innecesarios, aumenta la emoción y nos mete de lleno en la acción al más puro estilo de la antigua épica. La conjunción copulativa “y” más “que” nos hace pensar que, como lectores, nos incorporamos tarde a la escucha de una narración³⁹² o bien que se lanza una queja bastante referida. Rápidamente advertimos que la prolepsis de los primeros versos funciona como breve exordio e irresistible señuelo para generar intriga o congregar a un auditorio ávido de chismorreos. El sujeto lírico hace aquí las veces de un peculiar juglar que relata una

³⁹⁰ C. Brian Morris, «El claroscuro narrativo del Romancero gitano», en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)* (25-29 de mayo de 1998), Granada, Diputación de Granada, 2000, págs. 39-40.

³⁹¹ Arturo Barea, *Lorca, el poeta y su pueblo*, *op. cit.*, pág. 108.

³⁹² Con fórmulas de invitación propias de la poesía épica que introducirían a los oyentes en el mundo de lo narrado y que aquí se sobrentienden: “Oíd, varones”, “veréis” (*veredes*), “oiréis” (*odredes*), etc.

experiencia propia, posiblemente no muy lejana en el tiempo, poniendo todo su empeño en actualizar y dramatizar —en definitiva, revivir— para la audiencia lo ocurrido. Así sucede al comprobar la alternancia expresiva de los tiempos verbales en pasado (pretérito perfecto compuesto, indefinido e imperfecto) y en presente de indicativo que marca la relación entre el tiempo del relato, donde se sitúa el sujeto lírico («No quiero decir, por hombre, / [...] me hace ser muy comedido»), y el tiempo de la historia o de los hechos referidos («Y que yo me la llevé al río...»).

Pero, por otro lado, un examen atento de los tres primeros versos del poema nos hace pensar que quizás estemos ante un posible caso de glosa. Como ya se advirtió anteriormente, Lorca tomó prestados, sin saberlo, los versos del mulero, así que su poema bien podría funcionar como una larga glosa de un estribillo popular que serviría de apoyo inicial y que, al mismo tiempo, daría pie a esos versos de vuelta que, repitiendo el estribillo de una manera invertida y poco fiel, cierran el poema de forma enfática, a modo de epifonema: «porque teniendo marido / me dijo que era mozuela / cuando la llevaba al río.»

Sánchez Romeralo se ha referido en diversos estudios al valor del “que” en varios poemas de Lorca (“La casada infiel”, “Romance sonámbulo” y “Sorpresa”). Señala que ese “que” de rasgo popular es «típico del villancico»³⁹³ y su colocación al principio de una canción tiene un «matiz reiterativo y enfático»³⁹⁴. Sin duda, el caso más llamativo se presenta en los versos finales del poema “Sorpresa”, que poetiza, según Christina Karageorgou-Bastea, la leyenda del Callejón del Candilejo, en la que se narra la muerte que dio el rey Pedro I de Castilla a un poderoso caballero de la familia de los Guzmanes que intentaba destronarlo.

³⁹³ Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico*, *op. cit.*, pág. 190.

³⁹⁴ Antonio Sánchez Romeralo, «Sobre el estilo de la lírica tradicional española en los siglos XV y XVI», en Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen (dirs.), *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Nimega, 20-25 de agosto de 1965), Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pág. 558.

En el título del poema de Lorca se acrisola la reacción que experimenta todo un grupo humano ante la contemplación del muerto³⁹⁵:

Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.

No obstante, la vida cotidiana de finales del siglo XIX y principios del XX estaba plagada de “hechos menudos” —como decía Azorín— ampliamente difundidos en los círculos del flamenco que bien pudieron llegar a Lorca a través de alguna narración o de la lectura del libro *Cantaores flamencos. Historias y tragedias* de Núñez de Prado, donde se habla precisamente del asesinato de un cantaor llamado El Canario a manos del padre de otra cantaora de la época, la Rubia, amante durante un tiempo del Canario. Así, informa Núñez de Prado en su obra: «Un día cogieron en las calles de Sevilla el cuerpo del Canario atravesado de una puñalada.»³⁹⁶

Volviendo al valor del “que”, apuntado más arriba, Antonio Carvajal se fija en «ese “que” expletivo característico de las coplas tomadas al oído, frecuente en todo nuestro folklor»³⁹⁷, mientras que Leo Spitzer ve un “que” narrativo, presente en nuestra lengua «cuando el narrador quiere referir los dimes y diretes de otro (aun el chismorreos) de una manera vaga, esquivando la responsabilidad sobre la veracidad del contenido»³⁹⁸. Sea como sea, ese “que” es muy efectivo porque, al eliminar cualquier verbo de habla, confiere más realismo e incrementa la dimensión dramática. Ejemplos en esa línea se pueden encontrar en la historia de nuestra literatura, como la voz que en el Acto III de *El caballero de Olmedo* de

³⁹⁵ Christina Karageorgou-Bastea, «Transgeneración de la memoria: de Pedro el Cruel a la soleá enlutada de García Lorca», *Revista de literaturas populares*, Año 4, n° 1, 2004, pág. 124.

³⁹⁶ Guillermo Núñez de Prado, *Cantaores andaluces. Historias y tragedias*, *op. cit.*, pág. 22.

³⁹⁷ Antonio Carvajal, «Aproximación a un estudio de las formas métricas en la poesía popular», en Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega (coord.), *Leer y entender la poesía: poesía popular*, *op. cit.*, pág. 23.

³⁹⁸ Leo Spitzer, «Notas sintáctico-estilísticas a propósito del español “que”», *Revista de Filología Hispánica*, año IV, n° 2, 1942, pág. 109.

Lope dice: «Que de noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo»³⁹⁹, que tendrían su origen en un cantar lírico⁴⁰⁰.

Otra de los valores del “que” lo vemos en su capacidad de densificar el significado en un verso reiterativo, de apariencia simple, pero «altamente musical»⁴⁰¹, como es «Verde que te quiero verde», que en “Romance sonámbulo” funciona como «el estribillo del poema»⁴⁰² y recuerda, aunque sea de forma lateral, a la reduplicación del primer verso del romance “Río Verde”: «Río Verde, Río Verde»⁴⁰³. Al igual que el color amarillo en el poema “Primavera amarilla” de *Poemas mágicos y dolientes* (1911) de Juan Ramón Jiménez, aquí el color verde prevalece en el texto.

Fernando Lázaro Carreter reconoce que el “Romance sonámbulo” plantea escollos hermenéuticos que se han visto intensificados por comentarios o interpretaciones poco afortunadas⁴⁰⁴: «¡Cuánto ha hecho desbarrar el primer verso, “Verde que te quiero verde”!»⁴⁰⁵, llegó a decir. Ni siquiera Lorca pudo ofrecer una interpretación para ese poema en donde «nadie sabe lo que pasa, ni aun yo, porque el misterio es también misterio para el poeta que lo

³⁹⁹ El texto del que parte Lope es el siguiente: «Esta noche le mataron / al caballero, / a la gala de Medina, / la flor de Olmedo.» Véase Margit Frenk, *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica* (siglos XV a XVII), *op. cit.* También Francisco Rico, «Hacia *El caballero de Olmedo*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 24, nº 2, 1975, págs. 329-338.

⁴⁰⁰ «Es posible además, aunque nada sabemos sobre ello, que un cantarillo puramente lírico engendre un poema, como el “Que de noche le mataron al caballero...” sugirió a Lope de Vega su comedia *El caballero de Olmedo*» (Ramón Menéndez Pidal, *Obras completas*. Vol. XIII. *La épica medieval española. Desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*. Capítulo II. Poesía heroica tradicional, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pág. 130).

⁴⁰¹ Carlos J. Nusch, «Discurso narrativo y discurso lírico en “Romance sonámbulo” de Federico García Lorca», en María Eduarda Mirande, Alejandra Siles y Mariel Quintana (coords.), *Los nortes del hispanismo: Territorio, itinerario y encrucijadas. Actas del XI Congreso Argentino de Hispanistas*, (San Salvador de Jujuy, 17-19 de mayo de 2017), Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, 2018, pág. 299.

⁴⁰² Ídem.

⁴⁰³ La versión primera que se dio a conocer del romance, publicada en un pliego suelto, empieza así: «¡Río Verde, Río Verde, / más negro vas que la tinta!; / entre ti y Sierra Bermeja / murió gran caballería. / Mataron a Ordiales, / Sayavedra huyendo iba; / con el temor de los moros / entre un jaral se metía...»

⁴⁰⁴ De la misma opinión es José María Aguirre, quien asegura que «García Lorca es un poeta que ha tenido mala suerte con sus críticos. El poeta más estudiado de la literatura española contemporánea es, probablemente, el menos correctamente definido.» (José María Aguirre, «El sonambulismo de Federico García Lorca», en Ildefonso Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca, op. cit.*, pág. 97).

⁴⁰⁵ Fernando Lázaro Carreter, «Sobre el “Romance Sonámbulo”», *ABC*, 17 de agosto de 1966, pág. 15.

comunica, pero que muchas veces lo ignora.»⁴⁰⁶

Razón a Carreter no le faltaba, pues, por poner sólo tres ejemplos, sorprende hallar en volúmenes de ensayos interpretaciones como la de Jaroslaw M. Flys, para quien, tal vez influido por el psicoanálisis de Jung⁴⁰⁷, el color verde era símbolo de juventud y vida⁴⁰⁸; la de Moraima de Semprún Donahue, que ve en el color una clara representación del erotismo homosexual⁴⁰⁹; o la de John Frederick Nims, que con más riesgo advierte:

“Que” we would probably not put into English at all: it means something like *the fact is that*, and is little more than a rhetorically intensive expletive. Instead of *Green, I love you green, or Green, I want you [to be] green*—that is, I want life in its rankness and richness as it is—or anything of the sort, the reader would do well to let the Spanish words dwell in his imagination, noting that the line is made up, predominantly, of the same few sounds repeated, and that none is harsh, sharp, or sibilant. An incantation.⁴¹⁰

El poema está plagado de palabras simples que parecen no decir nada, pero cuya «desnudez desconcertante esconde una visión definitiva y compleja de las emociones que encierra la acción del poema.»⁴¹¹ Carreter resuelve el misterio del primer octosílabo del poema en la adaptación y mezcla de dos fórmulas intensificadoras coloquiales:

«Dale que te dale» [y] «Terne que terne» (es decir, permuta el verbo por un adjetivo), e

⁴⁰⁶ Federico García Lorca, *Obras completas*. Tomo 1, Madrid, Aguilar, 1974, pág. 1085.

⁴⁰⁷ «Green, the life-colour». Véase Carl Gustav Jung, *The Collected Works*, Volume I-XX, Nueva York, Routledge, 2014, pág. 1937.

⁴⁰⁸ Jaroslaw M. Flys, *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1955, pág. 152.

⁴⁰⁹ Moraima de Semprún Donahue, «Nuevos indicios en la interpretación de “Romance sonámbulo”», *Cuadernos Americanos*, n° 194, mayo-junio de 1974, págs. 257-260. De igual parecer es Blackwell, para quien el barco, la luna, el cuchillo, etc., son imágenes que sugieren sexualidad, erotismo y frustración. Véase Frieda H. Blackwell, «Deconstructing narrative: Lorca's *Romancero gitano* and the *Romance sonámbulo*», *art. cit.*, pág. 43.

⁴¹⁰ «El “que” probablemente no lo pondríamos en inglés: significa algo así como *el hecho es que*, y es poco más que un expletivo retóricamente intenso. En vez de *Verde, que te quiero verde*, o *Verde, quiero que [seas] verde*, es decir, quiero la vida en su exuberancia y riqueza tal y como es, o algo por el estilo, el lector haría bien en dejar que las palabras en español moraran en su imaginación, notando que la línea está constituida, predominantemente, por los mismos pocos sonidos repetidos, y que ninguno es severo, agudo o sibilante. Un conjuro.» (John Frederick Nims, en Stanley Burnshaw (ed.), *The Poem Itself*, Fayetteville, Universidad de Arkansas, 1995, pág. 238). Traducción nuestra.

⁴¹¹ Arturo Barea, *Lorca, el poeta y su pueblo*, *op. cit.*, pág. 164.

introduce el verbo *querer* [...] en primera persona, con lo cual afirma con la misma energía la presencia cromática que va a impregnar los sucesos del romance.⁴¹²

Los ejemplos del “que” se multiplican y justifican el binomio amor-muerte de la obra lorquiana: «Verde que te quiero verde», «Ay, qué trabajo me cuesta», «Ay, que la muerte me espera», «Ay, amor, / que se fue y no vino»... Esos “ay”⁴¹³ lancinantes, interjecciones que descubren los estados de aflicción, dolor o angustia del alma⁴¹⁴, traen los ecos de los villancicos exclamativos o enfáticos del *Cancionero Musical de Palacio* («¡Ay, que non era! / Mas ¡ay que non hay / quien mi pena se duela!») e incluso del “¡ya!” de las jarchas, que en el tiempo ha llegado «a las mil formas de los cantos regionales»⁴¹⁵ y también, de manera especial, a Lorca y a Alberti.

Romancero gitano conjuga de manera prodigiosa la lírica culta, la poesía popular y la tradicional. Lo culto se manifiesta a través de varias referencias a la tradición literaria (San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega...) y de una meridiana participación de la épica, que llega con los ecos de los versos del *Poema de Mio Cid*, como atestigua, concretamente, el 235 («Apriessa cantan los gallos e quieren quebrar albores»), que recuerda a «Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora» del poema “Romance de la pena negra”.

Las conexiones de estos versos de Lorca con otros de la lírica popular son múltiples y van desde el famoso villancico de separación “Ya cantan los gallos”⁴¹⁶, muy popular a principios del siglo XVI, pasando por un canto sefardí de bautizo («Canta, gallo, canta, / que

⁴¹² Fernando Lázaro Carreter, «Sobre el “Romance Sonámbulo”», *art. cit.*, pág. 15.

⁴¹³ «[...] el verso más antiguo que conocemos. La peregrinación de este ¡Ay! por todas las vicisitudes de la historia, ha sido hasta hoy la Poesía» decía León Felipe en su poema “El poeta y el filósofo”. Véase León Felipe, *Antología poética*. Edición de José Ángel Ascunce y Emma Torrent, La Coruña, Do Castro, 2007, pág. 245.

⁴¹⁴ Decía Menéndez Pidal que la interjección era la expresión más directa de los sentimientos, «sin mezcla de ninguna labor reflexiva» (Ramón Menéndez Pidal, «Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española», en *Estudios sobre lírica medieval*, *op. cit.*, pág. 60).

⁴¹⁵ Manuel Alvar, *Estudios de literatura popular malagueña*, *op. cit.*, pág. 52.

⁴¹⁶ «Ya cantan los gallos, / buen amor, y vete, / cata que amanece».

quiere amanecer»⁴¹⁷), por canciones de despedida como la recogida en el siglo XIX por el escritor y folklorista Ludwig Hörmann en su colección de coplas populares de los Alpes alemanes (*Schanaderhuepfeln aus den Alpen*, 1882)⁴¹⁸, la del *Cançoneret d'obres vulgars* del siglo XV⁴¹⁹, y llegando hasta el cantar de camino “Caminad, señora”, muy popular en el siglo XVI⁴²⁰.

En la lírica tradicional, el canto de los pájaros⁴²¹ y la presencia del gallo, ave anunciadora de la llegada del alba, interrumpe la felicidad de los amantes, tal y como se constata en la composición 155 del *Cancionero Musical de Palacio*, que se abre precisamente con los versos del famoso villancico y los desarrolla a través del diálogo, poniendo el acento en la posibilidad de muerte ante la partida, algo que recuerda a la trágica historia de Dido y Eneas:

—*Ya cantan los gallos,
buen amor, y vete;
cata que amaneçe.*

—Que canten los gallos,
¿yo cómo me iría,
pues tengo en mis braços
la que yo más quería?
Antes moriría
que de aquí me fuese,
aunque amaneçiese.

⁴¹⁷ José Calles Vales, *Selección de canciones tradicionales*, op. cit., pág. 130.

⁴¹⁸ «De noche hace luna clara, / El gallo canta de día, / Y cuando mejor te quiero / He de partir, vida mía.» Véase Hugo Schuchardt, «Analogía entre los cantares alpinos y los andaluces. Carta a Demófilo», *El Folk-Lore Andaluz*, 1882, págs. 259-266.

⁴¹⁹ «Anau-vos-en, la mia amor, / anau-vos-en. / Que la gent se va despertant,/ e lo gall vos diu en cantant: / “Anau-vos-en”» («Marchaos, amor mío, / marchaos. / Que la gente se está despertando, / y el gallo os dice cantando: / “marchaos”».) *Traducción nuestra).

⁴²⁰ También se encuentra como “Caminá, señora”. Los primeros versos dicen: «Caminad, señora, / si queréis caminar, / que los gallos cantan, / cerca está el lugar.»

⁴²¹ «El alba se venía / los pájaros lo mostraban».

—Dexa tal porfía,
mi dulce amador,
que viene el albor,
esclareçe el día.
Pues el alegría
por poco feneçe,
cata que amanece.

—¿Qué mejor vitoria
dar me puede Amor,
que el bien y la gloria
me llame al albor?
¡Dichoso amador
quien no se partiese,
aunque amaneciese!

—¿Piensas, mi señor,
que só yo contenta?
¡Dios sabe el dolor
que se m'acreçienta!
Pues la tal afrenta
a mí se m'ofreçe,
vete, qu'amanece.

La breve y sencilla estrofa del villancico “Ya cantan los gallos”, «núcleo lírico popular en la tradición hispánica»⁴²², fue glosado en los siglos XVI y XVII, y, dentro del grupo poético del 27, es un tema que recogieron Lorca, Salinas y Alberti, que se hace eco en el poema 59 de

⁴²² Dámaso Alonso, «Cancioncillas de ‘amigo’ mozárabes (Primavera temprana de la lírica europea)», *Revista de Filología Española*, n° 33, 1949, pág. 334.

La amante: «Los gallos. ¡Ya cantan! / ¡Vamos! La alborada.»

Bastantes años después, en 1935, Lorca glosará en *Seis poemas galegos* este cantar de alba bajo el título de “Canzón de cuna para Rosalía Castro, morta”, cuyos primeros versos aluden al momento inevitable de la separación⁴²³, tópico presente en la poesía árabe clásica y preislámica⁴²⁴:

¡Érguete, miña amiga,
que xa cantan os galos do día!
¡Érguete, miña amada,
porque o vento muxe coma una vaca!

El desarrollo de los diálogos, tanto en estos ejemplos de la lírica tradicional como en el “Romance de la pena negra” de Lorca, es de gran importancia y pone de relieve el valor dramático frente a los otros dos niveles expresivos (narrativa y lírica), fácilmente distinguibles.⁴²⁵ Véanse, como ejemplo, estos versos del poema de Lorca, donde encontramos a Soledad Montoya que «baja de los cerros empujada por un deseo imperativo»⁴²⁶:

Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora,
cuando por el monte oscuro
baja Soledad Montoya.

⁴²³ «[...] *canción de alba y alborada* son dos realizaciones posibles de un mismo tipo, que llamamos amanecer; esto es, dos caras de una misma moneda, en una, el alba, implica la separación, en la otra, encuentro». Mientras que la canción de alba «indica el fin de los goces con el amigo», la alborada marca el feliz inicio: «los amantes se citan a orillas del mar o en una ermita» (Toribio Fuente Cornejo, «El tema del amanecer en la antigua lírica popular hispánica», *art. cit.*, págs. 57-58).

⁴²⁴ Álvaro Galmés de Fuentes, *Las jarchas mozárabes*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1994, pág. 155.

⁴²⁵ Christian de Paepe diferencia los tres niveles en estos términos: «uno narrativo en el que la anécdota se hace historia escenificada; otro dramático, las más de las veces de diálogo entre o con los protagonistas; finalmente un tercer nivel más abiertamente lírico, una reacción íntima o un comentario elegíaco. En este primer romance las grandes líneas de la disposición textual distinguen con bastante nitidez estos tres niveles de escritura (vv. 1-8, 9-38, 39-42 y 43-46).» (En Víctor García de la Concha (ed.), *Poetas del 27: La generación y su entorno. Antología comentada*, *op. cit.*, pág. 305).

⁴²⁶ Arturo Barea, *Lorca, el poeta y su pueblo*, *op. cit.*, pág. 121.

Cobre amarillo, su carne,
huele a caballo y a sombra.
Yunques ahumados sus pechos,
gimen canciones redondas.
Soledad, ¿por quién preguntas
sin compañía y a estas horas?
Pregunte por quien pregunte,
dime: ¿a ti qué se te importa?

Lo popular, que, como hemos visto, a menudo se filtra a modo de canción evocadora de las coplas que ha dado esta tierra, se hace también patente a través de recursos estilísticos como el paralelismo, la anáfora y el ritmo. Adviértase la estructura bimembre que presentan algunas estrofas y que, ante un atento examen, recuerda la secuencia rítmica binaria de los cantares de gesta, marcada por una pausa o cesura en el interior del verso. Así, en “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla”, los dos primeros versos corresponderían a ese esquema clásico: «Antonio Torres Heredia» sería el primer hemistiquio e «hijo y nieto de Camborios», el segundo; y de igual forma ocurriría en los dos segundos: «con una vara de mimbre / va a Sevilla a ver los toros».

Del Camborio se destaca, en los siguientes dos versos, su porte majestuoso al andar:

Moreno de verde luna
anda despacio y garboso.

De nuevo, en estos versos podemos encontrar una conexión con la tradición, pues nos retrotrae a una de las seguidillas incluidas en “Rinconete y Cortadillo” de Cervantes:

Por un morenico de color verde,
¿cuál es la fogosa que no se pierde?

Junto a lo popular, el aspecto mítico cobra gran importancia en la poesía de Lorca. Esa vara humilde que porta el Camborio no es el cetro, primorosamente labrado, de los reyes y emperadores⁴²⁷; pero no por ello deja de ser un signo de autoridad y de poder dentro de la etnia gitana (de los hombres de respeto y “arregladores”⁴²⁸ con posibilidad de administrar justicia). La aparición de ese bastón o “cachaba gitana” se registra en la Península Ibérica a finales del siglo XV (con la llegada de este grupo) y, al igual que el cetro real, la vara es «verticalidad pura» que simboliza «en primer lugar al hombre como tal, luego la superioridad de éste establecido como jefe, y en fin el poder recibido de lo alto»⁴²⁹. Además, el mimbre, material del que está hecha la vara del Camborio⁴³⁰, posee, según Chevalier, un «carácter sagrado de protección»⁴³¹.

Especialmente significativos por su valor mítico y épico son los poemas “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla” y “Muerte de Antoñito el Camborio”. En ellos, el tópico de la honra es, al igual que en el *Poema de Mio Cid*, un elemento definidor importante. El gitano es depositario de una honra colectiva y la obligación de recuperarla aboca al Camborio a un fin trágico que lo convertirá en héroe-mártir, pues, como Cristo o los héroes de las tragedias griegas, ofrece su vida y restaura, con su gloriosa muerte, el nombre de un clan. La venganza, presente de una forma u otra en todas las sociedades, es asumida por los cuatro primos Heredia no como una forma de compensación por la sangre vertida de algún miembro (cosa que no ha sucedido), sino como respuesta reparadora del desdoro que, para el

⁴²⁷ Si el cetro de los reyes y emperadores era, por lo general, de oro, este material precioso lo introduce el Camborio cuando corta limones y los tira al río: «A la mitad del camino / cortó limones redondos, / y los fue tirando al agua / hasta que la puso de oro.» Resulta inevitable traer a la memoria los versos de una cancioncilla de Gil Vicente en boca del Verano en su obra *Auto dos quatro Tempos*: «Por las riberas del rio / Limones coge la virgo: / [...] Limones cogía la virgo / Para dar al su amigo.» Véase *Obras de Gil Vicente*. Tomo I, Lisboa, Escripatorio da Biblioteca Portuguesa, 1852, pág. 82. Poema 23 dentro del Corpus de lírica vicentina tradicional. El poema también se puede encontrar en Manuel Calderón Calderón, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pág. 231. El topos se registra antes en cuatro cantigas de amigo del juglar portugués João Zorro y del clérigo y trovador gallego Airas Nunes: «pela ribeira do rio».

⁴²⁸ Dentro de la etnia gitana, los arregladores forman parte del consejo de ancianos, una especie de poder judicial con capacidad para mediar en un conflicto y dictar sentencia.

⁴²⁹ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, pág. 278.

⁴³⁰ Los bastones gitanos suelen estar hechos con junco.

⁴³¹ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, *op. cit.*, pág. 713.

grupo, ha ocasionado el Camborio. Así, los que se consideran “víctimas” toman el papel de vengadores y justifican una muerte motivada exclusivamente por la envidia («Lo que en otros no envidiaban, / ya lo envidiaban en mí»).

Lorca, «portador de un caudal tradicional de tono no aprendido»⁴³², enalteció las canciones populares manteniendo en muchos de sus textos, «los ritmos y formas externas, los recursos retóricos y de estilo»⁴³³, el vocabulario, espíritu, ingenuidad, frescura e incluso ilogicismo de romances y canciones infantiles como “Las tres hojas”. Ciertamente que el folklore andaluz «le proporcionó las bases de un estilo personal que lo ha singularizado entre los poetas de su tiempo»⁴³⁴, pero no hay que olvidar que algunas fórmulas populares lorquianas son, para muchos críticos, clara influencia de la expresión juanramoniana. Así sucede con el famosísimo epíteto «moreno de verde luna» de “Prendimiento de Antoñito el Camborio”⁴³⁵ (eco de «morena de la luna»⁴³⁶ del poema “Desnudos” de *La soledad sonora* (1908) de Juan Ramón), cuya función es similar a la del epíteto épico «el que en buen hora nació» del *Cantar de Mio Cid*.⁴³⁷ En la misma línea se pronuncian Graciela Palau de Nemes⁴³⁸, Ángel González⁴³⁹, Hugo Friedrich⁴⁴⁰, María del Carmen Hernández Valcárcel⁴⁴¹ y José Antonio Expósito Hernández⁴⁴², que evidencian ese débito con expresiones, recursos y sintagmas netamente juanramonianos,

⁴³² Francisco García Lorca, «Prólogo a una trilogía dramática», *art. cit.*, pág. 215.

⁴³³ Pedro Manuel Piñero Ramírez, «Lorca, transmisor de canciones populares de la tradición moderna: *Las tres hojas*», *Poesía popular y escrituras poéticas en España (1898-1936)*, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 39-40, 2006, pág.70.

⁴³⁴ Ídem.

⁴³⁵ Véanse las obras de Carlos Murciano, *Aproximaciones a la poesía española del siglo XX*, *op. cit.* y de Juan Manuel Rozas, *La generación del 27 desde dentro*, Madrid, Istmo, 1987.

⁴³⁶ «Nacía, gris, la luna, y Beethoven lloraba, / bajo la mano blanca, en el piano de ella... / En la estancia sin luz, ella, mientras tocaba, / morena de la luna, parecía más bella.»

⁴³⁷ Francisco Brines, «Neruda y García Lorca. La imitación como intensificación poética», en Luis Fernández Cifuentes (ed.), *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid, Istmo, 2005, págs. 312-313.

⁴³⁸ Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1957. Véase especialmente el capítulo XXVI: «La escuela poética juanramoniana: García Lorca, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Rafael Alberti, etc.», págs. 234-250.

⁴³⁹ Ángel González, *El grupo poético del 27*, Madrid, Taurus, 1976, pág. 27.

⁴⁴⁰ Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pág. 251 y ss.

⁴⁴¹ M^a del Carmen Hernández Valcárcel, *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*, Murcia, Universidad de Murcia, 1978, pág. 239.

⁴⁴² Juan Ramón Jiménez, *Arte menor*, Ourense, Ediciones Linteo, 2011.

como el famoso «verde carne, pelo verde» del “Romance sonámbulo”, deudor —como otras composiciones de escritores de esta época⁴⁴³— de la balada⁴⁴⁴ “Verde verderol”, cuyos últimos versos dicen:

Verde verderol,
¡endulza la puesta del sol!

Su canto enajena.
(¿Se ha parado el viento?),
el campo se llena
de su sentimiento.
Malva es el lamento,
verde el verderol.

Verde verderol,
¡endulza la puesta del sol!

Y en estos versos del poema “La verdecilla” se observa cómo «en el color verde de los ojos de la niña se inicia el movimiento, que va a dar al mar y al cielo»⁴⁴⁵:

VERDE es la niña: tiene
verdes ojos, pelo verde.
[...]
¡En el aire verde viene!

⁴⁴³ Véanse, por ejemplo, los poemas “En memoria de Alejandro Collantes” de Adriano del Valle, en una de cuyas estrofas dice: «Verderol tornasolado, / verde limón, con verdín / que sobrenada en la tibia / alberca de un tibio abril...» (Alejandro Collantes de Terán, *Poesías*. Precedidas por el homenaje literario de varios amigos del autor, Sevilla, Patronato de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, Industrias Gráficas del Porvenir, 1949, pág. 49) y “Primavera en Eaton Hastings”, de Pedro Garfias, en cuya primera parte leemos: «Te miro recostada sobre el césped / agua verde y verdor claro tu carne / tu rumoroso pelo embravecido / y el bosque de tu risa palpitante.» (Pedro Garfias, *Un recuerdo ardiente* (Selección poética), Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1992, pág. 85).

⁴⁴⁴ Para Antonio Quilis es villancico. Véase Antonio Quilis, *Métrica española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1975, pág. 123.

⁴⁴⁵ Solita Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, op. cit., pág. 70.

(La tierra se pone verde).

[...]

¡En el mar verde viene!

(El cielo se pone verde).

Incluso la sinestesia «verde viento» del segundo verso del “Romance sonámbulo” parece que sigue «el esquema sintáctico impresionista de Juan Ramón Jiménez “*Viento negro, luna blanca, / Noche de Todos los Santos*”».⁴⁴⁶

Sin embargo, Lorca no es el único que se deja permea por el influjo del verde juanramoniano. También Gerardo Diego lo introduce para crear curiosas sinestesias en versos de dos poemas de su primera época: «Habrà un silencio verde» (“Guitarra”, *Imagen*) y «Cuántas veces cobijasteis la sombra verde de mi amor» (“Primavera”, *Manual de espumas*). Verde también es el color elegido por el poeta gaditano Pérez-Clotet en uno de los poemas de *Signo del Alba* («bajo el pino, / bebiendo su verde sombra / olorosa, / con frescor de menta.»). Tampoco escapan de su influencia Alberti (en el poema “De verde en verde” de *El alba del alhelí*); Adriano del Valle («De morena que eres tú / pareces verde, gitana» dice en el poema “El rondador”); Josefina de la Torre, para quien las ventanas y la puerta del poema “La casita casi hundida” «ya no tienen las maderas. / Son como ojos abiertos / que lloran lágrimas verdes»; o Rafael Porlán, para quien, en línea con “La verdecilla” de Juan Ramón («¡En el aire verde viene!») y con “La primavera besaba” de Antonio Machado («el verde nuevo brotaba / como una verde humareda»), el aire también es verde («verdes la brisa y la hoja», dice en el poema “Joven moder: se diría...” e incluso el sol de “Quién pudiera ver el agua” («Quiero tener ese verde / sol que se está levantando») y de “Nausicáa” («se entreabren, hojas verdes, / al verde sol de tu paso»). La influencia de este color alcanza también la prosa, como se puede reconocer en algunas publicaciones de esta década. Por ejemplo, Unamuno, por poner un

⁴⁴⁶ Fernando Lázaro Carreter, «Sobre el “Romance Sonámbulo”», *art. cit.*, pág. 15.

ejemplo, en su artículo “El prado del Concejo”, confronta la voz de los adultos y ancianos en la misa de Tudanca con «la voz verde y agria —de una verdura en agraz— de los niños y niñas»⁴⁴⁷.

La serie “Cantares” de la obra *Almas de violeta* (1900) de Juan Ramón —presente posteriormente con variantes en *Leyenda* (1896-1956)—, experimenta cambios que son fruto de la concepción de una poesía en continua mudanza. Como apunta Francisco Gutiérrez Carbajo, algunas modificaciones atañen al nivel léxico (“alegre” por “verde”) y están motivadas por «la obsesión del poeta por el color, que llega a constituir en su obra no un mero elemento decorativo sino un rasgo esencial de su poesía»⁴⁴⁸.

Pero, antes que Juan Ramón, otros emplearon el verde con obsesiva insistencia. Sin necesidad de retrotraernos demasiado, podemos encontrar en Bécquer un claro antecedente, pues en su rima XII se canta:

Porque son, niña, tus ojos
verdes como el mar te quejas;
verdes los tienen las náyades,
verdes los tuvo Minerva,
y verdes son las pupilas
de las hurís del Profeta.

El verde es gala y ornato
del bosque en la primavera.
Entre sus siete colores
brillante el iris lo ostenta.

⁴⁴⁷ Miguel de Unamuno, “El prado del Concejo”, *Paisajes del alma*, Madrid, Alianza Editorial, 2019, pág. 40. El artículo fue publicado en el periódico *La Nación* de Buenos Aires el 4 de noviembre de 1923.

⁴⁴⁸ Francisco Gutiérrez Carbajo, «La canción de tipo popular en Juan Ramón Jiménez», *Epos*, 5, 1989, pág. 226.

Las esmeraldas son verdes,
verde el color del que espera
y las ondas del Océano
y el laurel de los poetas.

Sin duda alguna, el verde es un color poéticamente rentable en tópicos consagrados por la tradición literaria (pensemos en ese *locus amoenus* representado en el verde «bosque de la primavera») y puede que el poeta de Moguer vinculara este color al amor, como ya sucediera en los romances viejos. En concreto, hemos encontrado un válido ejemplo en el romance catorce con la historia del Cid⁴⁴⁹, en el que dos caballeros leoneses vencen a tres condes castellanos:

Tres condes lo están oyendo,
todos tres eran cuñados
[...]
ya los condes han llegado;
el uno viene de negro,
el otro viene de blanco
y el otro viene de verde
porque estaba enamorado.

El empleo simbólico del color verde se observa igualmente en sus obras teatrales *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (escrita en torno a 1926) y *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* (1922), en las que tanto don Perlimplín como don Cristóbal visten de verde. Por lo tanto, es probable que Lorca y Juan Ramón llegaran a resultados parecidos a causa de haber transitado un mismo camino: el de la tradición. No en vano, Juan Ramón reconoce que si algo convierte en inolvidable el “Romance sonámbulo” es ese «Verde que te

⁴⁴⁹ Recogido por Menéndez Pidal en *Flor Nueva de Romances Viejos*, *op. cit.*

quiero verde», verso de una copla que él oía cantar de niño en Moguer⁴⁵⁰:

Verde que te quiero verde
del color de la aceituna
con el pelo derramado
y los ojos con la luna.

Determinar los orígenes del primer octosílabo del poema más complejo del *Romancero gitano*, el “Romance sonámbulo”, circunscribiéndolo al territorio andaluz no es trabajo fácil, ya que hay, según Mario Hernández, «un verso muy semejante, que, conocido o no por el granadino, brilla en otro dístico o responder del romancero de las Islas Canarias»⁴⁵¹: «Trébol que me huele a trébol, / trébol que me huele a amor.»

La belleza y misterio de esos versos sonámbulos (no aptos para cualquier lector o público⁴⁵²) recae de forma palpable en ese adjetivo que contribuye tanto explícita como implícitamente en la creación de ese enigmático ambiente. Es decir, el verde aparece de forma explícita junto a una serie de elementos como viento⁴⁵³, carne, pelo, baranda..., que despiertan nuestra extrañeza, y, al mismo tiempo, de manera implícita, lo hallamos en otros elementos que ya presentan este color (en el monte, el mar, la higuera, las pitas agrias, la menta, la albahaca, la hiel e incluso en el traje de los guardias civiles).

Sin duda, nunca un color fue tan rentable y afectó a tantos poetas de una misma década, así como de las siguientes. Elisabeth Mulder, por mencionar un ejemplo, recoge muchas de las

⁴⁵⁰ Juan Ramón Jiménez, «El romance, río de la lengua española», *art. cit.*, págs. 153 y 173.

⁴⁵¹ Mario Hernández, «Nota a “Verde”», *Poesía popular y escrituras poéticas en España (1898-1936)*, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 39-40, 2006, pág. 86.

⁴⁵² Recuerda María Teresa León en sus memorias: «Cuando yo oí recitar a Federico, en Valladolid, su *Romance Sonámbulo*, al oír el “verde que te quiero verde...” hubo un murmullo, unas risas contenidas» (María Teresa León, *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Bruguera, 1977, pág. 112).

⁴⁵³ Vuelve a aparecer en el romance “Preciosa y el aire”: «¡Preciosa, corre, Preciosa, / que te coge el viento verde!».

influencias y tendencias poéticas de esta década en *Paisajes y meditaciones* (1933)⁴⁵⁴. Su poema “El pino y el mar” bien podría ser una paráfrasis de la primera estrofa del “Romance sonámbulo” de Lorca. Véase la reminiscencia del verso «Verde que te quiero verde»⁴⁵⁵ en las siguientes líneas:

Verde sobre verde
y entre los dos, oro.
Esmeralda viva, como fruta verde,
y entre los dos, oro.
Y la brisa muere
el verde
y el oro.

También Rosa Chacel, en uno de sus primeros poemas, “La triste en la isla”⁴⁵⁶, publicado en la revista *Meseta* en 1928, dice:

¿Qué se le cayó al estanque...?
[...]
Sus senos, duras gotas como dos blancos huevos
caerán en el agua verde.

Incluso Rafael de León, tiempo después, haría de su copla “Ojos verdes” un verdadero éxito de masas en la década de los cuarenta: «Ojos verdes, verdes como la albahaca. / Verdes como el trigo verde / y el verde, verde limón. / Ojos verdes, verdes, con brillo de faca, / que se han *clavaíto* en mi corazón.» Inevitable resulta la conexión con los cantos a la amada de la

⁴⁵⁴ Elisabeth Mulder, *Paisajes y meditaciones*, Barcelona, Atenas, 1933.

⁴⁵⁵ Gregory K. Cole, *Spanish women poets of the Generation of 27*, Lewiston (Nueva York), Edwin Mellen Press, 2000, pág. 69.

⁴⁵⁶ Rosa Chacel, *Poesía (1931-1991)*, Barcelona, Tusquets, 1992.

lirica tradicional y popular de la que tanto bebió Lope de Vega en *La adúltera perdonada*⁴⁵⁷ y en *La noche de San Juan*, que recoge una seguidilla que dice: «Verdes tienes los ojos, / niña, los jueves, / que si fueran azules / no fueran verdes.» Como apunta Díez de Revenga, «el motivo de los ojos verdes es uno de los centros en los que se fija la atención de los poetas populares»⁴⁵⁸.

Según apunta Hernández Valcárcel, el cromatismo juanramoniano actúa de puente entre la adjetivación colorista del modernismo y la del grupo del 27, llegando a ser el romance lorquiano «la culminación de un procedimiento que se inicia en Juan Ramón» con una clara intención simbólica⁴⁵⁹, aunque, sin duda, hunde sus raíces en Lope («Despertad, ojuelos verdes, / [...] gozad de vuestros años verdes; / que a la mañanita lo dormiredes»⁴⁶⁰) y en los villancicos castellanos.

Al ejemplo comentado se pueden sumar otros de las obras siguientes, como *Poema del cante jondo* (escrito en 1921, pero publicado en 1931), que pone de manifiesto el arduo trabajo de estilización de la realidad que realiza Lorca y que permite trascender, en la mayoría de los casos, aspectos triviales (un ambiente, una escena, una anécdota) para concentrarse en los valores más esenciales.⁴⁶¹

La “Baladilla de los tres ríos”⁴⁶², poema-prólogo de *Poema del cante jondo*, es uno de los ejemplos de la obra lorquiana donde se evidencia una cierta preocupación por la geografía

⁴⁵⁷ Recuérdese el dístico de canción de ronda: «Despertad, ojuelos verdes, / que a la mañanita lo dormiredes.»

⁴⁵⁸ Francisco Javier Díez de Revenga, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983, pág. 50.

⁴⁵⁹ Carmen Hernández Valcárcel, *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*, op. cit., pág. 239.

⁴⁶⁰ La canción lopesca, presente en *La adúltera perdonada*, dice así: «Despertad, ojuelos verdes, / que a la mañanita lo dormiredes. / Si el Mundo no os da cuidados / y en él no están divertidos, / despertad, soles dormidos, / no parezcáis eclipsados. / A vuestros enamorados / haced, señora, mercedes, / que a la mañanita lo dormiredes. / Gustad del Mundo esta vez, / Alma, que es grande inocencia / hacer tanta penitencia / en una tierna niñez. / Remitidla a la vejez; / gozad vuestros años verdes, / que a la mañanita lo dormiredes.»

⁴⁶¹ Véase Andrew P. Debicki, «Federico García Lorca: estilización y visión de la poesía», en Ildelfonso Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, op. cit., págs. 169-189.

⁴⁶² El poema apareció en 1923, en el número 5 de la revista ultraísta *Horizonte. Arte, literatura, crítica*, aunque sabemos que se compuso en 1922 por una carta que Lorca envió a Melchor Fernández Almagro en diciembre de ese año.

andaluza⁴⁶³. El poema se presenta como un «mapa del agua»⁴⁶⁴ que nos conduce «al centro emocional de Andalucía»⁴⁶⁵ o de las dos Andalucías⁴⁶⁶, delimitadas por sus ríos (aquí, fronteras naturales) y antagónicas en su carácter: Sevilla (con el río Guadalquivir), capital de la Andalucía baja, luminosa y de carácter cálido y abierto, y Granada (con el Darro y el Genil), capital de la Andalucía alta, más íntima, cerrada, profunda. Así, mientras Sevilla es «ciudad a orilla del mar [...] que viaja y vuelve enriquecida», Granada presenta «una estética empequeñecedora (diminutivos: *baladilla*, *torrecillas*), solitaria y contemplativa»⁴⁶⁷. En definitiva, la “Baladilla” ofrece una contraposición espacial —«dinamismo y alegría por una parte, estaticidad y melancolía por otra»— que «bien podría corresponder a la caracterización de la siguiriya que el poeta nos ofrece en la conferencia sobre el cante jondo: “La siguiriya gitana comienza por un grito terrible, un grito que divide el paisaje en dos hemisferios ideales”»⁴⁶⁸.

En este mismo sentido, Juan Ramón Jiménez, a quien también ocupaban, como al “cárdeno”⁴⁶⁹ poeta granadino, los asuntos que atañen al duende y al ángel, nos advierte de la dicotomía y clara diferencia que existe entre los duendes y ángeles de ambas provincias y sus poetas: «Granada es la montañosa mística escondida, una Santander de Andalucía; Sevilla, Moguer, Cádiz, mi Tartesos del cuerpo y del alma, son mar de tierra abierta, espacio total»⁴⁷⁰. Todo ello influye en los poetas que Juan Ramón considera “abiertos” y que se dan

⁴⁶³ Véase la introducción de Allen Josephs y Juan Caballero a Federico García Lorca, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, *op. cit.*, pág. 141. Véase también Francisco Javier Díez de Revenga, «La poesía del 27: Innovaciones, renovaciones, recuperaciones», en Cristóbal Cuevas García (ed.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, *op. cit.*, pág. 217.

⁴⁶⁴ Christian De Paepe, en Víctor García de la Concha (ed.), *Poetas del 27: La generación y su entorno. Antología comentada*, *op. cit.*, pág. 291.

⁴⁶⁵ Ídem.

⁴⁶⁶ Francisco Javier Díez de Revenga, «La poesía del 27: Innovaciones, renovaciones, recuperaciones», en Cristóbal Cuevas García (ed.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, *op. cit.*, pág. 217.

⁴⁶⁷ Ídem.

⁴⁶⁸ Norbert von Prellwitz, «Observaciones sobre la “Baladilla de los tres ríos” de Federico García Lorca», *Criticón*, nº 87-88-89, 2003, pág. 691.

⁴⁶⁹ Véase Juan Ramón Jiménez, «Federico García Lorca, el cárdeno granadí», *Espanoles de tres mundos. Viejo mundo, nuevo mundo, otro mundo. Caricatura lírica (1914-1940)*, Madrid, Aguilar, 1969.

⁴⁷⁰ Juan Ramón, «Poesía cerrada y poesía abierta», *art. cit.*, pág. 84.

principalmente en los litorales. Él mismo reconocía haber renovado siempre su poesía cuando se hallaba en alta mar. Por el contrario, el poeta de «tierra adentro» que no ve el mar ha de “realizarlo” o materializarlo «en otra experiencia, porque ha oído acaso de él y no puede olvidarlo».⁴⁷¹

La importancia de la “Baladilla de los tres ríos” se concentra en tres aspectos: en su función de poema-prólogo del libro *Poema del cante jondo*, obra con la que comienza «la madurez poética de Federico García Lorca»⁴⁷²; en el empleo de la imagen «barbas granates», ejemplo de la estrecha relación entre tradición y vanguardia⁴⁷³ que evidencia la ruptura del cromatismo tradicional⁴⁷⁴ y que podría corresponder «a la iconografía clásica del dios-río, símbolo de fertilidad, como un hombre barbudo»⁴⁷⁵; y en el uso del estribillo alternante («¡Ay, amor / que se fue por el aire!» y «¡Ay, amor / que se fue y no vino»), que se repite a intervalos irregulares, separando al principio las estrofas de cuatro versos, y acelerando su aparición, una vez que se ha creado la expectación:

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

Para los barcos de vela,
Sevilla tiene un camino;
por el agua de Granada
sólo reman los suspiros.

¡Ay, amor

⁴⁷¹ *Ibíd.*, pág. 85.

⁴⁷² Luis García Montero, «La tradición innovadora», *art. cit.*, pág. 98.

⁴⁷³ Juan Ramón, «Poesía cerrada y poesía abierta», *art. cit.*, pág. 218.

⁴⁷⁴ Véase Francisco Javier Díez de Revenga, «La poesía del 27: Innovaciones, renovaciones, recuperaciones», en Cristóbal Cuevas García (ed.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine, op. cit.*, pág. 218.

⁴⁷⁵ «Lorca pudo haber tenido en cuenta una imagen del Betis» (Norbert von Prellwitz, «Observaciones sobre la “Baladilla de los tres ríos” de Federico García Lorca», *art. cit.*, pág. 692).

que se fue y no vino!

Gustav Siebenmann señala el papel de «amante tempestuoso» y «peligroso violador» que desempeña el viento en muchas canciones populares⁴⁷⁶, lo cual no deja de ser una herencia de la mitología clásica que tan bien conocían nuestros poetas y de la que se hacían eco en algunos poemas. En el caso de Lorca, el viento lascivo de “[Arbolé arbolé]” —«El viento, galán de torres, / la prende por la cintura»—, del libro *Canciones*, y el de “Preciosa y el aire” —«Preciosa, corre, Preciosa, / que te coge el viento verde»—, del *Romancero gitano*, representan el mismo papel devorador del dios griego Bóreas, del que se decía que había secuestrado a la princesa ateniense Oritía cuando esta bailaba en la ribera del río Iliso.

Poema del cante jondo es un retablo «de sugerencias andaluzas» con ritmo «estilizadamente popular»⁴⁷⁷ por donde desfilan la siguiriella, la soleá, la saeta, la petenera y la Muerte junto a cantaores de leyenda de la talla de Silverio, Juan Breva (el Homero del flamenco) o la Parrala. Todo ello configura el tono general de la obra: el poeta seleccionó casi exclusivamente aquellos palos con tono más triste y melancólico para ponerlos al servicio de unos versos que trascienden los aspectos más comunes y mundanos y se centran en lo más esencial.

En carta a Adolfo Salazar, Lorca reconoce: «El poema [...] tiene hasta alusiones a Zoroastro. Es la primera cosa de *otra orientación mía* [...]. Los poetas españoles no han *tocado* nunca este tema y siquiera por el atrevimiento merezco una sonrisa, que tú me enviarás enseguidita.»⁴⁷⁸

Cierto que los poetas españoles no habían tratado nunca ese tema de la forma en que

⁴⁷⁶ Gustav Siebenmann, «Elevación de lo popular en la poesía de Lorca», en Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen (dirs.), *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, *op. cit.*, pág. 608.

⁴⁷⁷ Carta a Adolfo Salazar, *Epistolario. 1912-1958*, *op. cit.*, pág. 135.

⁴⁷⁸ Carta a Adolfo Salazar, *Epistolario. 1912-1958*, *op. cit.*, págs. 135-136. También se puede leer en Federico García Lorca, *Epistolario completo*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 136-137.

Lorca lo trata, pero en *Poema del cante jondo* se hallan influencias de fuentes poéticas y documentales anteriores. Sin duda, la *Colección de cantes flamencos* (1889) de Antonio Machado y Álvarez y el ensayo *Cantaores andaluces. Historias y tragedias* (1904) de Guillermo Núñez de Prado suponen dos fuentes de información valiosas para la obra de Lorca, especialmente la última, «una de las primerísimas y más extensas fuentes de erudición flamencológica»⁴⁷⁹, donde se retratan figuras legendarias del cante de finales del siglo XIX, lo que serviría al poeta como punto de partida para la creación de perfiles como el de Juan Brev⁴⁸⁰, cuyo nombre real era Antonio Ortega, dentro de la sección “Viñetas flamencas”. Los primeros versos del poema de Lorca dicen:

Juan Brev tenía
cuerpo de gigante
y voz de niña.
Nada como su trino.

En la semblanza que Núñez de Prado hace de Juan Brev en *Cantaores andaluces*, precedida por el dibujo de un canario sobre una rama, se destaca la merecida popularidad y excepcionalidad artística de este cantaor que descolló especialmente en el cante por malagueñas, palo que revolucionó al crear una variante personalísima con letras propias:

No hay, desde los Pirineos al Estrecho de Gibraltar, comarca donde se ignore que existe, mejor dicho, que existió, puesto que ya ha muerto para el arte, un *cantaor* de *malagueñas* que se llamó Juan Brev, que llenó á España con los gritos de su corazón, corazón inmenso de un artista gigante, que subyugó á todos los públicos con las inimitables melodías de su alma.⁴⁸¹

⁴⁷⁹ Juan Antonio Pérez-Bustamante de Monasterio, Prólogo, en Guillermo Núñez de Prado, *Cantaores andaluces. Historias y tragedias*, *op. cit.*, pág. VIII.

⁴⁸⁰ Véase Pierre Molla, «Guillermo Núñez de Prado, el cante jondo y Federico García Lorca», *Tendencias: Revista de estudios internacionales*, nº 1, 2005, pág. 199.

⁴⁸¹ Guillermo Núñez de Prado, *Cantaores andaluces. Historias y tragedias*, *op. cit.*, pág. 66.

A lo largo del retrato, Núñez de Prado caracteriza al cantaor de Vélez con términos como «artista gigante»⁴⁸², «titán del sentimiento»⁴⁸³ y anciano «con unos ojos sin pupila y sin luz»⁴⁸⁴, detalles que en la pluma de Lorca también se subliman a través de expresiones como «cuerpo de gigante», «voz de niña», «pena cantando» y «Como Homero cantó / ciego». La alusión a sus famosísimas malagueñas aparece de forma muy sutil y estilizada en los versos que dicen:

Evoca los limonares
de Málaga la dormida,
y hay en su llanto dejos
de sal marina.

Poema del cante jondo es, como bien dice Bernal Romero, «poesía que habla de cante, de sus recovecos, de sus entresijos, [...] pero en ningún momento tienen una estructura [...] que facilite su interpretación cantada»⁴⁸⁵.

En cuanto a las fuentes poéticas de esta obra, en *Cante hondo* de Manuel Machado «podía verse el origen remoto del *Poema del cante jondo*»⁴⁸⁶ y, si vamos un poco más atrás en el tiempo, es de obligada justicia mencionar a José Sánchez Rodríguez, cuyos poemas de *Alma andaluza* (1900) inspiraron muy probablemente a Manuel y a Federico. Así, asistimos en el poema “La última copla” a una escena festiva en la que se escucha el sonido doliente de la guitarra como augurio de una copla:

Escuchábase a lo lejos

⁴⁸² *Ibidem*, pág. 66. El adjetivo gigante asociado a este cantaor se emplea varias veces a lo largo de la semblanza. Así, aparecen expresiones como «lucha de gigante» (pág. 67) y «corazón de un gigante» (pág. 71).

⁴⁸³ *Ibidem*, pág. 69.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, pág. 67.

⁴⁸⁵ Manuel Bernal Romero, *El flamenco y la generación del 27*, *op. cit.*, pág. 95.

⁴⁸⁶ Juan José Lanz, «Entre popularismo y poesía revolucionaria: alta cultura y cultura popular en la poesía española en el primer tercio del siglo XX», *art. cit.*, pág. 543.

la fiesta que comenzaba;
sonaban leves las cuerdas
de la doliente guitarra,
y sus ecos se perdían
en las calles solitarias,
como se pierde un suspiro
cuando nadie lo reclama.
Cruzó el espacio una copla;
ronco gemido de un alma,
que dominando en la fiesta
venció del grupo la charla:
también el dolor se impone
cuando quien sufre lo canta.

En “La verbena” se subraya el poder de la guitarra como imán de penas ante el lamento de la copla:

Sonó la guitarra al cabo,
que es del jolgorio la reina;
y al compás de sus acentos,
imán dulce de las penas,
enmudecieron los labios,
porque cantó una morena
todo un torrente de notas
en amarguras envueltas.
Algo así como un lamento
fue de la copla la esencia;
que era el cantar un gemido,

mezcla de amor y de queja.

Entre los recursos empleados, la personificación cobra un papel muy importante a lo largo del libro, ya que muchos de los elementos que vertebran la obra y la dotan de significado se despojan de su carácter material e inanimado y alcanzan la sublimación. Así, la siguiriya adquiere atributos eminentemente humanos al ser personificada en una mujer morena, con corazón de plata y puñal, lo que permite al lector conectar o, mejor dicho, reconocer la emoción desgarrada de este palo del flamenco tan doloroso «como el hipo de la agonía»⁴⁸⁷:

Va encadenada al temblor
de un ritmo que nunca llega;
tiene el corazón de plata
y un puñal en la diestra.

También la guitarra está dotada de cualidades humanas; de hecho, su actuación sentida y trágica sirve al público de catarsis:

Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
[...]
Llora por cosas
lejanas.
[...]
¡Oh guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas.

⁴⁸⁷ Guillermo Núñez de Prado, *Cantaores andaluces. Historias y tragedias*, op. cit., pág. 9.

De nuevo en este caso, resulta inevitable traer los versos del poema “Tristeza” de Sánchez Rodríguez y hallar en ellos un claro antecedente:

Y suena a lo lejos
la eterna guitarra...
¡como el hondo gemido del triste
que llora en silencio, sin fe ni esperanza!

Los ejemplos aducidos prueban cómo los recursos literarios permiten al poeta transformar la realidad para descubrir otra más esencial y universal⁴⁸⁸. Otro caso de esto que venimos diciendo lo encontramos en el poema “Dos muchachas”, que nos ofrece dos retratos dinámicos de Lola y Amparo, cuyos caracteres se nos revelan por sus acciones, por el escenario donde las desarrollan y por el canto de las aves que las acompañan: Lola lava pañales en el exterior (bajo un naranjo) y acompañada por el canto de un gorrión; Amparo borda en el espacio cerrado de una casa, acompañada por el frágil gorjeo de un canario, lo que llama la atención, pues es una de las aves con mejor canto. Interesante también es el punto de vista en el que se narran o presentan los hechos: se emplea la tercera persona para el caso de Lola (“lava”, “tiene”...) y la segunda en el caso de Amparo (“estás”, “oyes”, “bordas”...), dando la sensación de un ficticio diálogo-monólogo.

En “Dos muchachas”, la estilización es tal que ambos conjuntos se nos brindan como una disimulada etopeya que proporciona una caracterización moral y psicológica de Lola y Amparo: la primera, fértil (tal vez joven madre), desprende alegría; en la segunda vemos un trasunto de doña Rosita (protagonista de *Doña Rosita la soltera*), pues los versos rezuman la espera de una mujer que vestida de blanco borda letras, posiblemente sus iniciales y las de su prometido, mientras el tiempo hacia la muerte —anunciado en esos cipreses que tiemblan—

⁴⁸⁸ Andrew P. Debicki, «Federico García Lorca: estilización y visión de la poesía», en Ildefonso Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, op. cit.

transcurre inexorablemente y, con él, la condena social que a toda costa se intenta evitar: acabar siendo una solterona «para vestir santos».

Lugar destacado también ocupa el folclore infantil español en *Poema del cante jondo* a través de los acertijos o adivinanzas populares, que Lorca tomó como modelo para crear la “Adivinanza de la guitarra”, de tipo metafórico, trayendo a esos versos la figura de Polifemo al convertir la boca del instrumento en ojo:

En la redonda
encrucijada,
seis doncellas
bailan.
Tres de carne
y tres de plata.
Los sueños de ayer las buscan
pero las tiene abrazadas,
un Polifemo de oro.
¡La guitarra!

Este último ejemplo del epígrafe dedicado a García Lorca confirma el valor de las imágenes y metáforas en el conjunto de su obra, uno de los asuntos más ampliamente analizados en su poesía, donde alcanzó el grado de dominio y maestría al ejercitar al máximo los cinco sentidos⁴⁸⁹, arte que aprendió del pueblo andaluz, que, con su finura y sensibilidad, es capaz de crear imágenes propias de un Góngora.

⁴⁸⁹ El «poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales [...] en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto», dice Lorca en su conferencia sobre «La imagen poética de don Luis de Góngora». Véase Federico García Lorca, *Obras VI. Prosa I, op. cit.*, pág. 241.

3.6 Concha Méndez

Concha Méndez era la niña desarrollada que veíamos, adolescentes, con malla blanca, equilibrista del alambre en el casino del verano; la que subía con blusa de marinero del aire, prologuista de la aviación, en el trapecio del Montgolfier cabeceante y recortaba su desnudo chiquitito blanco negro sobre el poniente rojo; la sirenita del mar que sonreía secreta a los mocitos en su nicho de cristal en acuario esmeraldino, entre algas, corales y otras conchas; la campeona de natación, de jujitsu, de patín, de gimnasia sueca. La hemos encontrado en el Polo, el Ecuador, el cráter del Momotombo, la mina de Tarsis.

(Juan Ramón Jiménez)

El nombre de Concha Méndez Cuesta (Madrid, 1898-Ciudad de México, 1986) es significativo en esta tesis no sólo desde el punto de vista literario, pues su voz es de un valor y originalidad incuestionables, sino también desde la perspectiva de género, ya que, como sujeto social, esta escritora encarna una nueva, audaz y distinta forma femenina de estar en el mundo: «ágil, viva, decidida, la más acabadamente “moderna” de todas»⁴⁹⁰, dijo de ella Ernestina de Champourcin. Su poesía atestigua la existencia de una mujer valiente que, a pesar de los inevitables miedos, asumió grandes retos y luchó por construirse una vida con nombre propio en el panorama literario de la época:

El retrato de sí misma que ofrece en su obra es el de una mujer que duda, experimenta el miedo, exhibe una gran sensibilidad, pero, al mismo tiempo, tiene una clara conciencia de cuál debe ser su papel y dónde debe estar su lugar en el mundo. Un modelo de mujer contradictorio y complejo, activo y, a la vez reflexivo. Es una escritora que se debate, en medio de profundas

⁴⁹⁰ Ernestina de Champourcin y Carmen Conde, *Epistolario* (1927-1995). Edición de Rosa Fernández Urtasun, Madrid, Castalia, 2007, pág. 84.

contradicciones íntimas determinadas por la lucha, entre la nueva mujer moderna y el modelo tradicional heredado.⁴⁹¹

Precisamente la participación de mujeres modernas, inquietas y comprometidas con el arte será determinante en el proceso de modernización de España al tiempo que posibilita una redefinición de lo femenino⁴⁹². La narradora Rosa Chacel, la pintora Maruja Mallo, María Teresa León, la poeta y novelista Elisabeth Mulder, la escultora e ilustradora Marga Gil Roësset y la propia Concha Méndez son sólo algunos nombres de una larga lista donde abundan los olvidos y las omisiones. No pocos investigadores han intentado bucear en las causas de estas exclusiones, entre las que, para muchos se encuentran los matrimonios con otros escritores⁴⁹³ (Concha Méndez, Ernestina de Champourcin y María Teresa León son tres claros ejemplos), el exilio y el machismo.⁴⁹⁴

Según informa la propia Concha Méndez, ella comenzó a escribir poesía al regresar una noche a su casa, después de asistir a una lectura de poemas que Lorca ofreció en mayo de 1925 en el Palacio de Cristal del Retiro, en el marco de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en Madrid⁴⁹⁵. Tenía 26 años, quizás una edad tardía si la comparamos con la de sus

⁴⁹¹ Begoña Martínez Trufero, *La construcción identitaria de una poeta del 27: Concha Méndez Cuesta (1898-1986)*. Tesis doctoral. Madrid, UNED, 2011, págs. 7 y 8. En <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Bmartinez/Documento.pdf>

⁴⁹² «Para ellas, la producción estética es no sólo un compromiso, sino también una estrategia de “seducción” que les sirve para definirse a sí mismas como participantes y ciudadanas activas en el proceso de modernización de España.» (Juan María Calles Moreno, «Concha Méndez, la seducción de una escritora en la modernidad literaria», *Dossiers Feministes*, n° 18, 2014, pág. 153).

⁴⁹³ A la indudable subordinación secular se le sumaba ahora la supeditación de la esposa a la voluntad del marido, lo que, sin duda, acentuaba la desigualdad.

⁴⁹⁴ Catherine Bellver añade una razón más: «the tendencies inherent in the process of canon formation to dismiss their coincidences with male literature as derivative and to disparage their gynocentricism guaranteed their passage from marginalization to oblivion» (Catherine Bellver, «From Illusion to Disappearance: The Fate of the Female Poets of the Generation of 27», *Monographic Review*, n° 13, 1997, pág. 220).

⁴⁹⁵ «En el Palacio de Cristal del Retiro se presentó, tiempo después, una exposición de pintura iberoamericana, en cuya inauguración Federico ofreció una lectura de poemas. En aquel espacio transparente, con vista a la parte alta de los árboles, a las copas frondosas, ahí se me transformó el mundo. Federico recitaba expresándose con las manos; no era sólo de la voz de donde emanaba la poesía, sino de todo su cuerpo. Yo iba vestida con un traje blanco, sin mangas, de seda gruesa, en la cabeza un sombrerito de fieltro morado; lo recuerdo porque mientras escuchaba a Lorca, empecé a sudar: “Esto también lo hago yo” —me decía—. Tuve una convulsión terrible. Sufrí tal descubrimiento que me quedé encharcada. Al terminar, le entregué un ramo de flores que había llevado conmigo y las fue repartiendo entre las gentes: “Las regalo todas —me dijo— porque el recuerdo será más

coetáneos (a excepción de Fernando Villalón), pero lo más importante es que el evento le sirvió para tomar conciencia de su potencial como artista y le abrió las puertas de su universo creador.

Al igual que sucede con Josefina de la Torre, Collantes de Terán y otros escritores del grupo, la influencia que ejercen Lorca y Alberti en sus comienzos poéticos será determinante. Dentro de su primer libro, *Inquietudes* (1926), a Lorca le dedica “Canción de la carretera”:

CANCIÓN de la carretera,
alegría del caminante
y dulce compañera.
Vibras en el aire
como una campanita
de madera.

y a Alberti, el «poeta nacional», como reza en la dedicatoria, le dirige los versos de “Él y yo”, donde ambos aparecen retratados en las figuras del pescador (Alberti) y del sujeto lírico (Méndez):

YO le dije al pescador:
—¡A tu barca subiría!
El pescador respondió:
—¡Pues sube a la barca mía!
Y yo a su lancha subí

hermoso que las flores mismas”. Quedé contentísima. Y fue esa noche, al volver a casa, cuando, en silencio, por la alegría, escribí mis primeros poemas.

En el Palacio de Cristal había conocido, entre otros artistas, a Rafael Alberti: me encontré con él a la mañana siguiente y le mostré mis cosas: “¿Pero cuándo has empezado a escribir?” —me preguntó—. “Fue anoche, al volver a casa”. Se quedó asombrado; pero mi asombro era mayor porque los poemas me salían involuntariamente. Rafael y yo empezamos a citarnos, para leer nuestras cosas, en el banco de un parque. Me explicaba lo que era una metáfora o una imagen; y me decía, refiriéndose a la creación poética: “imagina que la poesía se forma con hilos que están en el aire, y el poeta los va enganchando para escribir un poema”.» (Paloma Ulacia Altolaguirre, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas, op. cit.*, págs. 46-47).

en medio de la bahía.

El pescador preguntó:

—¿De dónde viene mi niña?

—Vengo de tierra, al calor

de tu barca pequeñita...

Una sirena gritó.

La charla fue interrumpida.

Y, silenciosos los dos,

llegamos junto a la Isla.

Yo me sentí marinera;

trepé por la roca viva.

Él debió sentirse Rey,

Rey de la piratería...

Regresamos hacia el puerto.

Ya la tarde se dormía.

No pocos críticos han advertido las similitudes que se dan entre Méndez y Alberti. Bien puede verse que las coincidencias se cifran en «el mar como símbolo de libertad, el ritmo vivo y alado, y el tono festivo»⁴⁹⁶. No obstante, la psicogeografía que se nos revela en ambos autores —es decir, esa relación particular que cada uno establece con el espacio que habita o recorre— presenta diferencias interesantes, pues mientras que en *Marinero en tierra* se canta «la nostalgia de un paraíso perdido [...], aquí el mar encarna la esperanza de un mundo por

⁴⁹⁶ Concha Méndez, *Poesía completa*. Edición de Catherine Bellver, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2008, pág. 12.

conocer»⁴⁹⁷.

En 1925, Concha Méndez encuentra en la escritura una senda hacia la emancipación y, con la inestimable guía de Alberti (maestro y un inspirador en todos los sentidos) y Lorca, va seleccionando aquellas lecturas que le servirán en su aprendizaje de poeta⁴⁹⁸. La etapa inicial de su producción, que corresponde a los últimos años de la década de 1920 (1926-1930), está marcada por la búsqueda de una voz poética propia a través de las lecturas de clásicos y de poetas coetáneos y la redacción de textos a partir de modelos a imitar. Así, en varios poemas de *Inquietudes*, se pueden encontrar referencias a Gil Vicente y al poeta del Puerto de Santa María. “Que la nave se detenga” resulta ser uno de esos ejemplos inconfundibles donde resuenan los ecos del popularismo culto de Gil Vicente, de los cancioneros y del Alberti de *Marinero en tierra*:

¡Echa el ancla,
marinero,
que la nave
se detenga!
¡Que al agua
cayó un lucero
y he de traerlo
a cubierta!

También “Mi barca”:

MI barca,
la Marinera.

⁴⁹⁷ Ídem.

⁴⁹⁸ María José Jiménez Tomé, «La música en la poesía de Concha Méndez», *Estudios Románicos*, Vol. 16-17, 2007-2008, pág. 579.

Mi barca,
blanca y azul,
en el puerto
la primera.
En ella tú.

¡Mi barca
que tanto quiero
porque me lleva
a la mar,
contigo, mi marinero!

Inquietudes (1926), *Surtidor* (1928) y *Canciones de mar y tierra* (1930) sintetizan a la perfección las líneas estéticas del momento: poesía pura, neopopularismo, vanguardia (en especial, ultraísmo) y japonésimo lírico. Los registros poéticos en los que la poeta se mueve son amplios y van «desde la alegría al dolor, desde la esperanza a la nostalgia, desde la luz hasta la sombra.»⁴⁹⁹

Inquietudes recoge 75 poemas que vibran al ritmo del *joie de vivre*, con el júbilo y la exaltación de una joven vital, de espíritu rebelde, inconformista y transgresora, que viaja sola para saciar su sed de aventura (Inglaterra, Argentina) y que no se atiene a los convencionalismos e imperativos culturales de una sociedad androcéntrica y patriarcal, que priva a la mujer de una educación igualitaria⁵⁰⁰ y sigue relegándola al espacio de la vida doméstica, con actividades poco intelectuales o de escasa responsabilidad. Significativo resulta en este sentido el poema “Reposo en el comedor”, «donde la mujer aparece representada

⁴⁹⁹ Emilio Miró, «Dos poetas del destierro: Concha Méndez y Juan Rejano», *Ínsula*, nº 378, pág. 6.

⁵⁰⁰ Concha Méndez se queja al respecto: «[...] a ellos les preparaban para que después siguieran estudios superiores; nosotras, en cambio, recibíamos cursos de aseo, economía doméstica, labores manuales y otras cosas que nos harían pasar de colegialas a esposas, mujeres de sociedad, madres de familia» (Paloma Ulacia Altolaguirre, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas, op. cit.*, pág. 27).

todavía en el ámbito interior del hogar como “calavera que piensa”⁵⁰¹ y rumia un «sueño callado». La denuncia de una vida anodina y la reivindicación de una identidad femenina diferente van implícitas en los versos:

Calavera
que piensa...
Entre el desmayo
de la sobremesa,
voces incoherentes
por radio.

[...]

Después,
el libro abierto,
el lecho blando.

Al final,
se entornaron
los párpados.

En la estancia
sin luz,
otro día, acabado...

Pero esas inquietudes, necesidades e intensos deseos no son patrimonio exclusivo de esta primera obra; por el contrario, se mantienen a lo largo de las siguientes, tal y como se puede ver en poemas como “Mapas”, de su obra *Surtidor*, donde vemos que la causa de ese

⁵⁰¹ Juan María Calles Moreno, «Concha Méndez, la seducción de una escritora en la modernidad literaria», *art. cit.*, pág. 155.

anhelo por conocer el mundo se halla en los mapas de la escuela:

Los mapas de la escuela,
todos tenían mar,
todos tenían tierra.

¡Yo sentía un afán
por ir a recorrerla!...

Soñaba el corazón
con mares y fronteras,
con islas de coral
y misteriosas selvas...

Soñaba el corazón...
¡Oh, sueños de la escuela!

En definitiva, los poemas de ese primer periodo se caracterizan por la expresión de deseos vitales para la autora: construir una identidad propia, saciar la sed de conocimiento, explorar el mundo (aspectos vedados por una sociedad que obligaba a las mujeres a ser pasivas⁵⁰²) y, por supuesto, huir de un mundo opresivo que se queda pequeño:

¡VÁMONOS a la mar!
¡Vámonos en busca
de su soledad!
[...]
Huyamos de la gente;
¡huyamos de la tierra!

⁵⁰² Begoña Martínez Trufero, *La construcción identitaria de una poeta del 27: Concha Méndez Cuesta (1898-1986)*, op. cit., pág. 36.

[...]
¡Huyamos a la mar,
que ya para nosotros
el mundo este es pequeño!...

A pesar de que la poesía de Méndez es una clara prueba de la presencia y participación de voces femeninas —como las de Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre⁵⁰³, etc.— que corren paralelas a la nómina masculina dominante, estas escritoras gozan de un modesto protagonismo, aunque no resultan indiferentes para la sociedad de la época, todavía altamente patriarcal:

son vistas con curiosidad —hermanas, novias, esposas— de los varones, y no obstante son diferentes del estereotipo heredado, por la inscripción de personajes femeninos y feministas con su deseo femenino, la revisión del discurso femenino sobre la maternidad y una sutil subversión de los ideales masculinos⁵⁰⁴.

En el caso de Méndez, ella sacrifica su labor literaria para apoyar la empresa de su marido, Manuel Altolaguirre, cuyos esfuerzos estaban dirigidos al grupo del 27:

estoy segura que, para que el grupo de amigos llegara a formarse como generación del 27, fue fundamental el trabajo editorial que Altolaguirre empezó con Emilio Prados y la revista *Litoral*, y que después continuó conmigo. Sin aquellas publicaciones (*Poesía, Héroe, 1616, Caballo verde para la poesía*, más todas las colecciones poéticas que editamos), no se hubiese podido crear una unidad de grupo.⁵⁰⁵

Como ya hemos advertido, la obra literaria de Concha Méndez no es ajena a las

⁵⁰³ Ernestina y Josefina fueron los únicos nombres femeninos que incluyó Gerardo Diego en la segunda edición su famosa antología, aunque, decía «haber constatado que a Gerardo le interesaba más Josefina de la Torre.» (Francisco Umbral, «Ernestina de Champourcin, entre Juan Ramón y Gerardo», *Las palabras de la tribu*, op. cit., pág. 209).

⁵⁰⁴ Andrés Soria Olmedo, *Las vanguardias y la generación del 27*, op. cit., pág. 99.

⁵⁰⁵ Paloma Ulacia Altolaguirre, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, op. cit., pág. 92.

corrientes del momento, de modo que la influencia que ejerce el ultraísmo se deja ver en sus poemas urbanos, en osadas metáforas visionarias (como las «serpientes de luz / en la tortuosa calle» con la que se designa a las farolas), en la recurrente audacia («la niebla de manto azulado / bebía horizontes / en la copa de sus ojos claros»), en el alegre vitalismo, en las sinestesias («Teñido de escarlata, / sobre la mar, desciende / el disco que dio al día / su sabor reluciente»), en los temas deportivos...

Desde el punto de vista antropológico, las sociedades construyen y transforman el espacio que ocupan, que no es otra cosa que la expresión de las identidades. Por esa razón, la poesía de la ciudad es fruto del diálogo e interacción del sujeto poético con la urbe:

se fundamenta sobre las relaciones entre sujeto poético y un objeto formado por el espacio urbano y sus habitantes. Dichas relaciones van desde el rechazo más absoluto de la urbe hasta su aceptación complacida; a condición de que, implícita o explícitamente, quede expresado el diálogo, o su negación, entre ciudad y sujeto poético.⁵⁰⁶

En el caso de Méndez, la ciudad ofrece una «fatigosa vida» en contraposición con la Isla (escrita siempre con letra mayúscula⁵⁰⁷) «llena de rosas» (“Dintel”) y de «soledad suntuosa» (“La Isla”).

Del concienzudo examen urbano, de su atenta lectura, interpretación y posterior aceptación implícita dan buena cuenta versos como los del poema “Automóvil”, de su libro *Inquietudes* (1926):

UNA cantata

de bocina.

Gusano de luz

⁵⁰⁶ Dionisio Cañas, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 17.

⁵⁰⁷ Véanse los poemas “Dintel”, “La Isla” y “Él y yo”.

por la calle sombría.

Los ojos relucientes

bajo la noche fría.

Reptil de la ciudad

que raudo se desliza.

O los primeros versos de “Nocturno variado”, donde el adjetivo “luminoso” y el sustantivo “coloso” despliegan su fuerza semántica tanto en el plano denotativo como en el connotativo, pues la aeronave se asemeja a un dios al que se venera:

VA por un mar

irisado

el avión luminoso;

cénit de medio hemisferio;

de la noche

inconfundible coloso.

El deporte como tema poético —principalmente, la natación, que se lleva a cabo en uno de sus medios predilectos (el agua, el mar)— es herencia viva del ultraísmo y creacionismo y cobra gran importancia en sus versos. No en vano, *Surtidor* ofrece una rica muestra de la impronta de los deportes acuáticos a través de sus paratextos internos. “Nadadora”, “Regata de canoas”, “Natación”, “Bañistas”... son ejemplos de la revisión de la imagen de la mujer, que se redefine con una nueva feminidad ajena a la vida apacible y contemplativa. Así, el poema que lleva por título “Natación” dice:

En las graderías,

expectación, rumores.

Y el portavoz olímpico
disparando palabras:
«¡Salto de pie a la luna con impulso!»

Y en el poema “Bañistas” alaba las «líricas danzas y acrobacias» en un mar donde la nadadora mimetizada con el medio («bañador verde») se columpia sobre las olas:

Aquella danzarina
del bañador verde...
Aquel gimnasta...

Es importante apuntar aquí las lecturas que desde el feminismo y la igualdad de género se pueden hacer de la obra *Surtidor*; es decir, tal y como ha sabido ver Megan Briggs Magnant, en este libro asistimos a una escritura femenina que celebra la diferencia⁵⁰⁸ al tiempo que reivindica la igualdad y la inclusión, creando una especie de feminismo híbrido, una vía intermedia, en la línea de ese “tercer espacio”⁵⁰⁹ propuesto por Homi K. Bhabha en la década de los noventa:

Is Méndez creating a space of her own, searching for an escape for women, developing a feminine writing, celebrating feminine difference? Or is she striving for equality and inclusion, trying to gain access for herself and her female colleagues to the public spaces that aren't available to them, working to end the exclusion? I propose a reading of *Surtidor* that does both,

⁵⁰⁸ Es importante recordar el papel protagonista de Concha Méndez en la formación del Lyceum Club Femenino en 1926, un espacio para defender los intereses morales y materiales de la mujer, y que Federica Montseny vio falto de audacia, pues, a su juicio, era necesario «fundar un Club bisexual, un Club libre, un Club que brinde un momento de expansión cordial, de verdadera y bella camaradería de sexos, a hombres y a mujeres, camaradería que es el único factor que establecerá un conocimiento íntimo, que descubrirá los sexos el uno al otro en sus matices diversos, superiores, insospechados.» (Federica Montseny, «La mujer, problema del hombre», *La Revista Blanca. Sociología, Ciencia y Arte*, Año IV, 2ª época, número 86. Barcelona, 15 de diciembre de 1926, págs. 423-426).

⁵⁰⁹ «For me the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the ‘Third Space’, which enables other positions to emerge». (Jonathan Rutherford, «The Third Space: Interview with Homi Bhabha», *Identity, Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence and Wishart, 1990, pág. 211).

by identifying and analyzing the manifestations and complications of various feminist theories that circulate today⁵¹⁰.

La poeta quiere ser gaviota, golondrina, marinero o pescador, de manera que pueda estar cerca del mar («¡Algo yo quisiera ser / que me acercara a la mar!»). Sin embargo, los espacios y escenarios de la naturaleza (el mar, el prado, la montaña...) se yuxtaponen a los de la gran ciudad, poblada por personajes cuya alacridad invita a la práctica de los deportes más modernos —como el patinaje («Vuela la patinadora / descendiendo las vertientes; / mariposa de los vientos, danzarina de las nieves»)— y al disfrute de las últimas tendencias musicales como el jazz, género popular de origen eminentemente urbano que coincidió con el creacionismo y ultraísmo. El caso más paradigmático es el del poema “Jazz-Band”, cuyos versos están formados por frases vivas (con no más de tres palabras) que imitan el compás 4/4 y una cierta semejanza con los recursos expresivos del jazz, donde se produce un diálogo constante entre los diversos instrumentos, que aquí pasan a ser contexto, es decir, las luces, las campanas, los licores, los rascacielos, los murmullos, etc.:

RITMO cortado.

Luces vibrantes.

Campanas históricas.

Astros fulminantes.

Erotismos.

Licores rebosantes.

Juegos de niños.

⁵¹⁰ «¿Está Méndez creando un espacio propio, buscando una salida para las mujeres, desarrollando una escritura femenina, celebrando la diferencia femenina? ¿O está luchando por la igualdad y la inclusión, tratando de acceder a los espacios públicos que no están disponibles para ellas, trabajando para acabar con la exclusión? Propongo una lectura de *Surtidor* que haga ambas cosas, identificando y analizando las manifestaciones y dificultades de diversas teorías feministas que circulan en la actualidad. *Traducción nuestra. (Megan Briggs Magnant, «Concha Mendez's Feminist Third Space in *Surtidor*», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Vol. 41, nº 1, 2016, pág. 6).

Acordes delirantes.

Jazz-band. Rascacielos.

Diáfanos cristales.

Exóticos murmullos.

Quejido de metales.

Dice el crítico musical Alex Ross que, «aun cuando la historia no pueda nunca decirnos exactamente qué significa la música, ésta sí que puede decirnos algo sobre la historia»⁵¹¹. En este sentido, el jazz, una de las músicas de aquella década, se avenía perfectamente con «la excentricidad y el alboroto»⁵¹². Se daba de forma indisimulada un culto al ruido que no se podía sustraer del espacio o marco geográfico al que aparecía vinculado: las urbes modernas, cosmopolitas, y su vida nocturna. La música de jazz, sus improvisados ritmos, el rugido de los motores «que suenan mejor que endecasílabos» y «el ritmo acelerado de los “rag-music”⁵¹³» es otro lugar común para Guillermo de Torre, teórico del ultraísmo, cuyo poema “Diagrama mental” (aparecido el 10 de noviembre de 1921, en el nº 18 de la revista *Ultra*) pone de relieve la lúdica analogía entre la pérdida de conocimiento (síncope) y las melodías sincopadas:

El motor de mi inquietud acuerda sus latidos al síncope
contrapuntístico de los jazz-bandes
Saltan los nervios en la hipertensión lírica

En un artículo muy lúcido que lleva por título «La música en la poesía de Concha Méndez», la profesora Jiménez Tomé examinó la relación vanguardista que existe «entre las distintas artes: la pintura invade la lírica, la música se traslada al verso, la letra llega a los

⁵¹¹ Alex Ross, *El ruido eterno*, Barcelona, Seix Barral, 2009, pág. 13.

⁵¹² José María García Martínez, *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España (1919-1996)*, Madrid, Alianza editorial, 1996, pág. 27.

⁵¹³ Es decir, *ragtime* (una de las fuentes de las que bebe el jazz), cuyo principal exponente fue Scott Joplin.

cuadros, el pensamiento determina la plástica, etc.»⁵¹⁴. Cada época tiene su propia música y ritmos, y la poesía de Méndez no escapa de la influencia de estos, concretándose en un repertorio de voces del campo semántico de la música (ritmo, melodía, sinfonía, intermedio, pausa, violines, piano...) que pueblan muchos de sus poemas (como “Canción de la carretera”, “Balada”, “Jazz-Band” o “Canción”) y muestran que su obra «es un acto exigente de comunicación con el mundo exterior, pues en ellos nos revela que quisiera conocer lo que podríamos denominar metafóricamente *la música del mundo*, la libertad con todos sus sonidos.»⁵¹⁵

Como se ve, además de un importante documento histórico, la música es un lenguaje universal que se ajunta perfectamente con el de la poesía y, en este caso, no es un recurso privativo de unos pocos, pues en esta época también escriben sobre el jazz Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre, Elisabeth Mulder y Lucía Sánchez Saornil (que firmaba como Luciano de San-Saor), «una circunstancia que apenas ha tenido continuidad más adelante [...], una prueba elocuente del papel que la mujer desempeña en la sociedad y en la literatura españolas de los años veinte»⁵¹⁶.

Además de prestar especial atención a los vibrantes e improvisados ritmos del jazz, con sus poemas, Concha Méndez testimonia la importancia que adquiere el ocio en sus diversas manifestaciones —el deporte, los juegos de azar (la ruleta) y el baile (fox-trot)—, en las cuales participa claramente la mujer: «Hacer deporte y bailar los nuevos ritmos son actividades de ocio relacionadas entre sí que se popularizan en los años veinte y que incluso cambian la moda femenina, contribuyendo de paso a la liberación del cuerpo de la mujer»⁵¹⁷. Todos ellos (jazz,

⁵¹⁴ María José Jiménez Tomé, «La música en la poesía de Concha Méndez», *art. cit.*, pág. 586.

⁵¹⁵ *Ibidem*, pág. 580.

⁵¹⁶ José María García Martínez, *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España (1919-1996)*, *op. cit.*, pág. 41.

⁵¹⁷ *Ibidem*, pág. 27.

natación, tenis⁵¹⁸, juegos y bailes) son símbolos inequívocos de la modernidad, en cuya otra cara de la moneda se situarían géneros muy en boga en aquella época, pero algo más pegados a la tradición, como el cuplé⁵¹⁹, que nace por la influencia de los espectáculos franceses del siglo XIX y como evolución de las tonadillas tradicionales. Es decir, su obra se nutre de las influencias de un universo rico y heterogéneo en donde tienen cabida los espectáculos de masas y la cultura popular.

Por todo ello, coincidimos con Bellver en que el neopopularismo —ciertos temas y tonos, unidos al predominio de los versos de arte menor (especialmente, pentasílabos y octosílabos) con rima asonante— y la vanguardia (los motivos lúdicos de las urbes, entre otros) corren con dominio parejo, pero discrepamos de la idea de que eso ocurra «sin el característico experimentalismo técnico del primero ni el marco escénico rural del segundo.»⁵²⁰ En nuestra opinión, reducir el marco escénico del neopopularismo al ámbito rural es una caracterización pobre, restrictiva y poco cierta, ya que, como se puede ver en las páginas de este estudio, el neopopularismo no ofrece un solo marco escénico ni, desde luego, se atiene exclusivamente al espacio rural.

En general, los títulos de esta primera etapa, como ya hemos comentado, constituyen una buena síntesis de las principales líneas poéticas del momento (neopopularismo, poesía pura, ultraísmo y haiku, tan en boga en esa época) y confirman la originalidad de una voz

⁵¹⁸ La pintora Maruja Mallo inmortalizó su raqueta de tenis en el cuadro “La Raqueta” y también retrató a la escritora en “La ciclista”.

⁵¹⁹ Si bien, hasta la segunda década del siglo XX, los cuplés eran sicalípticos y tenían por objeto el público masculino, a partir de 1911, con la aparición de intérpretes como La Goya, este tipo de espectáculos se dignificó y dejó de llamarse «género ínfimo» para ser reconocido como «teatro de variedades». Buena prueba de ese abrazo a la modernidad en el cuplé es el tema las “Tardes del Ritz” (1923), escrito por Álvaro Retana Ramírez de Arellano (autor de *Las “locas” del postín* (1919), *Los ambiguos* (1922), portavoz de las minorías sexuales y uno de los primeros escritores de literatura homoerótica en España), en el que el baile del fox-trot difuma muchas de las ingenuidades esperadas para las jóvenes de la época; no en vano, la primera interpretación de este tema la realizó un travestí: «Yo me voy todas las tardes / a merendar al hotel Ritz, / y tras el té suelo hacer mil locuras / con un galán que está loco por mí.»

No obstante, Lorca critica en su famosa conferencia «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “Cante jondo”» que «la avalancha grosera y estúpida de los couplés enturbia el delicioso ambiente popular de toda España.» (Federico García Lorca, *Obras VI. Prosa I, op. cit.*, pág. 207).

⁵²⁰ Concha Méndez, *Poesía completa*. Edición de Catherine Bellver, *op. cit.*, pág. 9.

poética propia creada a partir «de elementos de diversa procedencia»⁵²¹. Brevedad, concentración e impacto es la fórmula que se aplica en varias composiciones de *Inquietudes* al servicio de la reflexión filosófica. Así, la poeta, con «sed de horizontes» (“Dintel”) ansía conocer «el encanto vivo / de los hondos misterios» (“Pensamiento”).

La siguiente obra, *Surtidor* (1928), es una clara referencia a la música. El libro, que se abre con una sugerente dedicatoria —«A Ti, este collar de canciones, engarzado en el hilo de mis horas»—, se divide en dos partes: “Canciones” (formada por 53 poemas) y “Ritmos” (con 24 poemas). La obra nos muestra la música y el canto que desprenden los elementos de la naturaleza. Así, por ejemplo, en el poema “Medianoche”, la estrella canta una canción en la que interfiere el artificial sonido del reloj («¡Que rompan ese reloj / y quede a solas con ella!»). En “Canción”, «LA lluvia cantaba / sobre mi paraguas». En “Mariposas negras”, las estrellas bailan en unos versos con cadencia de nana:

Las estrellitas del cielo
bailan su lenta pavana.
La luna, roja, se asoma
al centro de mi ventana.

La alondra, expresión del gozo con su canto matutino, y el agua del río ajustan su tono a la estación “Primavera”:

¡Qué bien cantaba la alondra,
amor mío.
Y qué bien cantaba
el agua del río!

⁵²¹ Inmaculada Plaza Agudo, *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900-1936)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pág. 141.

El sonido de las pisadas en la calle, en el poema “Nocturno”, se constituye asimismo en particular concierto. Incluso el alboroto y griterío de los niños en la verbena —tema presente tanto en la poesía como en la pintura de la época— es una melodía que el sujeto poético anhela escuchar en “Mis sueños azules”: «¡Que griten fuerte los niños! / Mi alma quiere escucharlos».

En relación con el tema de las fiestas populares y celebraciones de pueblo llama la atención el poema “Verbena”, último poema de *Surtidor*, del que existe un cuadro con el mismo título que pintó su amiga Maruja Mallo en 1927 y que atestigua «la intertextualidad entre el arte y el verso de una y otra»⁵²²:

DESCONCIERTOS de luces y sonidos.

Dislocaciones.

Danzas de juegos y de ritmos.

Los carruseles giróvagos
entre los aires dormidos
marcando circunferencias
sin compases.

La presencia del tiempo cobra especial importancia a través de los títulos de muchos textos que hacen referencia a momentos puntuales del día: la tarde, el mediodía y, especialmente, la noche, que cuenta con luz propia y es acosada por otra luz más artificial, como se ve en el poema del mismo nombre:

EN el ónix de la Noche
las luces clavan puñales.

⁵²² Juan María Calles Moreno, «Concha Méndez, la seducción de una escritora en la modernidad literaria», *art. cit.*, pág. 157.

Desde el Gran Anfiteatro
—por los amplios ventanales—,
se asoman todos los astros
a ver la fiesta pagana.

Y en “Verde luna”, donde lo trágico mantiene claros ecos de la poesía lorquiana:

Escalas de luz y sombra
viene la luna tendiendo.

Otro de los aspectos importantes a comentar es el diálogo entre dos personajes. Al igual que en *Inquietudes* (en el poema “Él y yo”, el sujeto poético mantenía una conversación con un pescador que bien podría ser el trasunto de Rafael Alberti), en *Surtidor*, el diálogo (recurso frecuente en la lírica anónima) se manifiesta en varios poemas. En “Canción”, aparece sin ningún tipo de signo ortográfico (raya) que separe las intervenciones:

DE la Habana llegó un barco.
Y ese barco, ¿qué traerá?
Que nos los diga esa niña,
que al puerto lo vio llegar.

El barco viene cargado...
¡Dilo, niña, dilo ya!
(La mirada de la niña
hacia el barco se le va.)
Viene cargado de sueños
que no desembarcará...

En “Diálogo”, las intervenciones de la madre y su hijo, que pregunta por el origen y destino de varias cosas, aparecen marcadas y apuntan a la canción escenificada:

—AQUELLA velita oscura
que va por el horizonte,
dime, madre, ¿dónde irá?

—¡Hijo mío, Dios sabrá!

—Aquella rosada nube
que cruza sobre los montes,
dime, ¿de dónde vendrá?

—¡Hijo mío, Dios sabrá!

—Y aquel caminito estrecho
que se pierde allá a lo lejos
¿a qué país llegará?

—¡Hijo mío, Dios sabrá!

—Y Dios que todo lo sabe
y en todas partes está,
¿por qué no viene a explicarme...?

—¡Hijo mío, ya vendrá...!

Otro de los aspectos que nos parece conveniente comentar en esta segunda obra de Méndez es la incorporación de la figura de la mujer gitana en algunos versos. En “Playa solitaria”, por ejemplo, el color de la mujer romí se asemeja al de la arena:

COMO alfanjes de turquesa,
las olas —que el mar apresa—
llegan a la recia arena

de esta playa, tan morena
como cuerpo de gitana.

En el poema “Navegando”, la sirena cantaora ofrece escolta al capitán de un velero:

NAVEGANDO va un velero.
Lo conduce —capitán—
un corazón marinero.

Y le escolta una sirena:
la sirenilla gitana
que es cantaora y morena.

Y el poema “Bailaora”, donde se reproduce la escena nocturna de un baile por fandangos ejecutado por una artista llamada Armenia («¡A Armenia la bailaora / no la llamaría Armenia / que la llamaría / Aurora!»), nos recuerda a la canción tradicional que popularizó Cervantes en su comedia *Pedro de Urdemalas* y que dice:

Bailan las gitanas,
míralas el rey;
la reina, con celos,
mándalas prender.

Por Pascua de Reyes
hicieron al Rey
un baile gitano
Belica e Inés.

Por su parte, el gitano y su canto de lamento, de «soledad cósmica del hombre»⁵²³,

⁵²³ Arturo Barea, *Lorca, el poeta y su pueblo*, op. cit., pág. 121.

como diría Barea, se intuyen en el poema “Noche estrellada”:

NOCHE estrellada.

Cantan:

el grillo

y la guitarra.

(Un fandanguillo.)

Y una voz bronceada,

escapa

lamentándose

por la ventana.

El personaje del farero o torrero también tiene un hueco en la obra de Méndez. Recordemos que Prados recogió en *País* una serie de poemas bajo el título de “Canciones del farero”; sin embargo, Méndez y Alberti optan por el nombre de torrero. Este detalle nos recuerda nuevamente las coincidencias con la obra de Alberti, quien también le dedica sus versos en *Marinero en tierra*: «¡Torrero que voy perdido / y está apagado tu faro!»

El torrero, en su obligada vigilia, ofrece la luz que en la completa oscuridad de la noche guía a los marineros. En el caso del poema “Barquero”, de Méndez, el carácter vivo de la luz contrasta con la aflicción del torero por la muerte de su hijo. La luz lastima y el sujeto poético insta al barquero a que se dé prisa ante el peor vaticinio de las señales de muerte:

Ve, mirando hacia la Isla,

cómo luce el faro nuevo.

[...]

¡Barquero, vamos aprisa;

vamos aprisa, barquero,
pudiera ser que esta noche...
como el hijo del torrero...!

Canciones populares como la famosa saeta que dice «¿Quién me presta una escalera / para subir al madero...?» se homenajea en los versos de “Pregón”:

¡QUIÉN me presta un corazón
que el mío ya no lo tengo!
¡Quién me presta una canción
que las mías se perdieron!

La década neopopularista se cierra en el año 1930 con su tercer poemario, *Canciones de mar y tierra*, dividida en dos partes: “Canciones” (con 79 poemas escritos en distintas ciudades o enclaves, como Madrid, Londres, Buenos Aires, San Sebastián, Sevilla...) y las pequeñas prosas poéticas recogidas en “Momentos”, que amplían el tono y los motivos de los poemas precedentes.

Coincidimos con Inmaculada Plaza Agudo en que en esta obra «se percibe una mayor apertura hacia el vanguardismo»⁵²⁴, aunque se mantienen algunas constantes de la poesía popular. Determinante es en estos poemas la presencia de ese sujeto lírico autobiográfico que lucha por hacer valer su individualidad y liberarse de los roles y las identidades impuestas. Así, en el poema “A todas las albas”, reconoce: «No sé qué dicen que soy. / Yo sólo soy marinera.»

Gran importancia adquieren los poemas de temática marinera (como “Navegar”, “Allá”, “Diques”, “A todas las albas”, “Playa”...) de esta obra, cuyo título tanto recuerda al primer libro de Rafael Alberti, que iba a titularse precisamente *Mar y tierra*, y en cuya génesis

⁵²⁴ Inmaculada Plaza Agudo, *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900-1936)*, op. cit., pág. 140.

se encuentran los viajes⁵²⁵, que liberan a Méndez de una realidad circundante poco favorable para la creación literaria:

El viaje era un deseo que nació en mi infancia cuando miré desde mi pupitre los mapas suspendidos en el muro del colegio. Viajar era viajar, pero era también liberarme de mi medio ambiente, que no me dejaba crear un mundo propio, propicio para la poesía.⁵²⁶

El deseo de esa poeta con alma marinera que ha nacido tierra adentro y se muere por ver el mar se cifra en poemas como “Navegar”:

QUE me pongan en la frente
una condecoración.

Y me nombren capitana de
de una nave sin timón.

Por los mares quiero ir
corriendo entre Sur y Norte,
que quiero vivir, vivir,
sin leyes ni pasaporte.

Pero los anhelos del poema precedente encuentran su freno en el poema “Diques”, donde el yo poético reconoce el problema que entraña «esta locura de metas»:

PONER diques y compuertas
a mis canales
—mis venas—
que mi sangre corre tanto
que no puedo detenerla.

⁵²⁵ Gregorio Torres Nebrera, «Memorabilia del veintisiete», en Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista. El Veintisiete*, op. cit., pág. 396.

⁵²⁶ Paloma Ulacia Altolaquirre, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, op. cit., pág. 83.

Y a mi alma,
sujetarla con cadenas,
que se va a volar tan alto
que temo, temo perderla.

El color verde, de cuya rentabilidad ya hemos hablado en páginas anteriores, también aparece formando combinaciones extraordinarias en los versos de “Playa”:

¡Alba verde de aquel día!
—yo llevaba verde el alma,
y un silencio de paisajes
que en los ojos me temblaba.

Sugerencias andaluzas y flamencas resuenan en un poema dedicado al cónsul Julio L. Lago, “Hyde Park”, en el que, a pesar de la referencia al parque londinense, Concha Méndez ensalza el quejido del cante jondo y su poética de lamento, circundada de soledad y tristeza:

[...] Una canción
me está gritando en el viento;
y llama a mi corazón,
que en el corazón la siento...

Nadie pasa.

Y yo he escuchado un lamento...

Cante Jondo

Como se ve, la música y el baile tienen un papel sumamente destacado en la obra de Méndez y un buen ejemplo de ello es el baile del foxtrot que se nos muestra en el poema “Dancing”:

Vestida de frac, la noche,
va a jugar a la ruleta.
El fox bailan, campeones,
una estrella y un cometa.

En cuanto a la métrica, en esta obra predominan igualmente los versos de arte menor y rima asonante, aunque los de arte mayor llegan hasta el alejandrino en textos como “Paisaje urbano”.

De “Momentos”, tenemos que señalar la estructura fragmentaria e inconclusa de las prosas, muchas de ellas transcripciones de monólogos cuyas historias parecen comenzar *in media res*, como atestiguan estas líneas dedicadas a los aviones, por cuyas acrobacias aéreas la autora siente fascinación:

...Y aparecieron dos aviones frente a la cuerda tensa del horizonte.
Y se acercaron, radiantes, su palpitar férreo tembloroso de distancias.

En su última etapa poética, tras haber pasado por el duro trance de la muerte de su primer hijo, sufrir la soledad y el desarraigo que trae aparejado el destierro y la separación de su esposo, Concha Méndez vuelve a una ingenuidad y sabor popular en *Villancicos* (1944).

Por último, en *Vida o río* (1979), podemos ver que dirige su atención a la naturaleza y recupera formas breves «que recuerdan al haiku y que incorporan la gracia y la sencillez de la copla de tradición popular»⁵²⁷.

⁵²⁷ Concha Méndez, *Poesía completa*. Edición de Catherine Bellver, *op. cit.*, pág. 22.

3.7 Rafael Porlán

Debo a Sevilla, entre otras cosas inefables, mi salida al mar y la sal de una mágica Andalucía marinera, que es como un contorno y casi ingrediente de Sevilla, con farolas de gas y olor a habano, sobre cuyos terrados siguen engallados los soñadores mástiles de unos barcos de guerra, perfumados por esa elegantísima elegancia de los linajes venidos a menos.

(Rafael Porlán)

La revista sevillana *Mediodía* aglutinó una serie de poetas que, por desgracia, han quedado fuera del circuito de estudio de muchos libros y antologías poéticas que en torno al grupo del 27 han ido apareciendo. No obstante, los últimos años han hecho por fin merecida justicia a nombres como el de Juan Sierra, Romero Murube, Rafael Laffón, Adriano del Valle, Alejandro Collantes de Terán, el propio Porlán y otros. Aunque considerados por muchos como autores de segunda fila o adláteres de los nombres más conocidos, «su actividad y obra conformaron una época verdaderamente dorada de la poesía española, entre la tradición y la modernidad, aspecto central de la poética de la generación del 27.»⁵²⁸ De hecho, Rafael Porlán Merlo (Córdoba, 1899-Jaén, 1945) es uno de los más insignes representantes de la corriente neopopularista y del surrealismo, «dueño de una imaginería portentosa»⁵²⁹.

Al igual que sus compañeros de grupo, Porlán transita los caminos de la tradición y de la vanguardia y participa activamente en varias publicaciones de la época. En Sevilla, en 1918, fue redactor-jefe de la revista *Lys*, contemporánea de la afamada *Grecia* y de la que, por desgracia, no conocemos ninguno de los seis números a los que llegó: «una revista pobre, que

⁵²⁸ José Cenizo, *Rafael Porlán, Poeta del 27*, Sevilla, Fundación Cultural del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 2002, pág. 23.

⁵²⁹ Juan Lamillar, «Rafael Porlán y Romero Murube», *art. cit.*, pág. 71.

[...] se fundó por mi iniciativa, secundada por un grupo de amigos que no veían con malos ojos lo que se entiende por literatura.»⁵³⁰ La participación en la revista *Mediodía*, entre 1926 y 1929, estuvo marcada por sus labores como secretario y también colaborador, publicando fundamentalmente algunas prosas. En palabras del autor, aquella etapa supuso un aprendizaje como poeta y una fértil motivación: «mi pertenencia al grupo *Mediodía* significa mi durable orientación espiritual, el encauzamiento de mi autodidáctica»⁵³¹. *Lys* y *Mediodía* marcarían, por tanto, las coordenadas o fronteras estéticas, vanguardia y neopopularismo, en las que se mueve el poeta cordobés.

Dentro de su repertorio lírico, el título objeto de estudio en nuestra investigación es *Romances y canciones* (1936), único libro que publicó en vida. El poemario en cuestión, «muy veintisiete, pero tardío y con fecha de publicación poco oportuna»⁵³², se entregó poco antes del comienzo de la guerra civil española y se terminó de imprimir en septiembre, como reza el colofón, donde se informa de sus avatares:

Este libro de *Romances y canciones* se imprimió contra viento y marea en los talleres de Diego Cobo, maestro establecido en la calle del teniente Bago de la histórica ciudad de Jaén, y se acabó inesperadamente, a primeros de septiembre de 1936⁵³³.

A pesar de la fecha de aparición del libro, Porlán escribió muchos de los poemas en la década de 1920, como prueba la publicación de varios textos en las revistas *Mediodía* y *Hojas de Poesía*, de modo que podemos concluir que la creación de la mayoría de esos poemas arrancarían diez años antes (o más) de la fecha en que vieron la luz.

⁵³⁰ Rafael Porlán, «Autobiografía», en José M^a Barrera López (ed.), *Poesía completa de Rafael Porlán*, op. cit., pág. 21.

⁵³¹ *Ibidem*, pág. 23.

⁵³² Juan Lamillar, «Rafael Porlán: entre Racine y Lagartijo», en Rafael Porlán, *Romances y Canciones*. Edición de Eduardo López Truco, Sevilla, Fundación Genesis, 2003, pág. 12.

⁵³³ José M^a Barrera López (ed.), *Poesía completa de Rafael Porlán*, op. cit., pág. 122.

La obra, que se abre con una cita de Jules Romains⁵³⁴, se divide en tres partes (“Las horas”, “Las horas individuales” y “Vida y muerte”), precedidas por el poema introductorio “Si cayera la venda”, en donde conviven textos neopopularistas con otros de factura claramente surrealista (especialmente, en la tercera parte). Véanse, como válido ejemplo, estos versos del primer poema de la sección “Las horas”:

Largos trenes sonámbulos,
apagados, retumban
sobre puentes de hierro
y una sirena llama
y llama sin objeto,
ciega, como la última
humareda del mundo.

Tal y como advierten Manuel Urbano y José Cenizo, en Porlán se halla una serie de movimientos literarios y de lecturas, tanto de autores nacionales como extranjeros (Poe, Baudelaire, Eluard, Byron...), que determinará su creación literaria. Pero, por encima de todo, el «estilizado andalucismo late en temas y forma»⁵³⁵ y muchos de los poemas de ese primer libro «son la respuesta literaria a las lecturas de las obras de unos amigos»⁵³⁶. Entre sus coetáneos andaluces, destacan con fuerza los nombres de Lorca y Alberti, modelos de expresión neopopularista que influyen en el nacimiento de poemas como “¡Qué gusto tiene esta tarde...”, “De noche vive el agua” o “Hay algo joven llorando...”, que reproduce un tema común en la tradición lírica: el del llanto de la mujer no junto al mar (como sí ocurre en la

⁵³⁴ «Para dejar que crezca lentamente / el poema tiene que haber en uno / algún animal ciego y una alegría / más antigua que el espíritu.» (José M^a Barrera López (ed.), *Poesía completa de Rafael Porlán*, op. cit., pág. 47).

⁵³⁵ Juan Lamillar, «Rafael Porlán: entre Racine y Lagartijo», en Rafael Porlán, *Romances y Canciones*, op. cit., pág. 12.

⁵³⁶ Eduardo López Truco, «La poesía de Rafael Porlán. Entre el romance y la canción», en Rafael Porlán, *Romances y Canciones*, op. cit., pág. 16.

literatura galaicoportuguesa⁵³⁷ o en Góngora⁵³⁸), sino junto a una fuente:

HAY algo joven llorando
a la vera de una fuente,
llorando su pelo rubio,
llorando lo que no entiende.
Hay alguna tapia blanca
novia de naranjo verde,
monja de verde ciprés,
losa de luto celeste.

De los versos anteriores, llama la atención especialmente el cromatismo: en concreto, la combinación del blanco (la tapia y la flor del naranjo, que aparece implícita) y el verde, que alude a algo aciago. De alguna forma, estos versos nos retrotraen a una de las coplas de folías que transcribió Gonzalo Correas en el siglo XVII, en *Arte grande de la lengua castellana*, y que Rodríguez Marín reproduce en *La copla*. Los versos, como bien dice el estudioso, «podrían pasar por cosa de hoy»⁵³⁹:

Niña de la saya blanca,
Y encima la verde oscura,
Á los pies de la tu cama
Me hagan la sepultura.⁵⁴⁰

Este ejemplo de neopopularismo en Porlán se da con una particularidad que merece ser destacada. Frente a otros casos examinados en estas páginas, Porlán incorpora muchos de los recursos expresivos del flamenco jondo, por lo que su lírica podría considerarse “neojondista”.

⁵³⁷ Recordemos la canción que dice «Ondas do mar de Vigo, / si vistes meu amigo? / E ai Deus, se verra cedo!»

⁵³⁸ «Dejadme llorar / orillas del mar», dice Góngora en “La más bella niña”.

⁵³⁹ Francisco Rodríguez Marín, *La copla. Bosquejo de un estudio folklórico*, op. cit., pág. 19.

⁵⁴⁰ Ídem.

El “neojondismo”⁵⁴¹ es una variante de la estética neopopularista que se vale de la métrica y temática del cante jondo⁵⁴². Sirva como ejemplo esta soleá, dominada por el léxico sencillo y sin el adorno del adjetivo, dentro del poema “¡Quién pudiera ver el agua...”:

Tengo que hacer un pañuelo
para secarme las penas
de los ojos que no tengo.

Y también estos cuatro versos finales, en estrofa aparte, del poema “Me pongo a pensar en ella”, en los que, si se suprime el segundo verso (sintagma nominal que funciona como aposición del primero), se esconde otra sobrecogedora soleá que tiene como telón de fondo los pintorescos barrios de esa «Jerusalén del patio y la calleja»⁵⁴³ que es Córdoba:

Por las calles inseguras,
cruces de sueños y piedra,
dejo la acera a la tibia
falta de mi compañera.

Como bien ha advertido José Cenizo, Porlán es un escritor con curiosidad artística, receptivo a los ismos, al cine y a las influencias foráneas, pero «imbuido de lo de aquí (lo jondo, las procesiones, el río-mar Guadalquivir, el romance)»⁵⁴⁴:

Silencio horizontal
de líneas paralelas

⁵⁴¹ Véase Manuel Urbano, en Rafael Porlán. *Poesía y prosa*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1983, págs. XXIV y XXXIX.

⁵⁴² Precisa José Cenizo: «Recordemos su afición por el cante, su intención de hacer un ensayo sobre la copla flamenca (las coleccionaba), y la impronta de algunas soleares suyas que llevaron a Ricardo Molina (v. en Urbano, 1983: XXXIX) a hablar de cómo “había bebido aquí el filtro mágico del cante hondo” o a Urbano (ibidem) a confesar que “hasta el cante jondo suena en su verso con nuevos sonos de guitarra honda y vieja”» (José Cenizo, *Rafael Porlán, Poeta del 27*, op. cit., pág. 37).

⁵⁴³ Véase el soneto “A Córdoba”, en José M^a Barrera López (ed.), *Poesía completa de Rafael Porlán*, op. cit., pág. 196.

⁵⁴⁴ José Cenizo Jiménez, en Rafael y Julio Porlán, *Poesía popular y flamenca*, Córdoba, Cajasur, 2004, pág. 6.

se escucha: cante hondo
de pecho sin marea.

En una carta de agradecimiento a su amigo y poeta Rafael Laffón por su acertada crítica a *Romances y canciones*, explica su motivación neopopularista y su propósito de expresarse mediante versos sencillos, desembarazados de toda norma o pauta severa y entregados a la emoción más pura:

Me he detenido, con gran curiosidad y meditación, en la fórmula enunciada, creo que por De Vigny, que propone hacer versos nuevos en formas viejas. No es descubrir la pólvora lo que me propongo, sino precisamente lo contrario: no llamar la atención, organizar un verso tranquilo, cuyo atrevimiento sea sólo consecuencia de permitirle que proceda directamente de la emoción, dejando todo rigor y disciplina para el intento de encajar esa silvestre libertad en la correspondiente forma tradicional.⁵⁴⁵

No obstante, el poeta cordobés reconoce que esa inclinación a la discreción del verso puede conducir peligrosamente a la invisibilidad, «de puro no querer dejarse ver demasiado.»⁵⁴⁶ Al igual que Lorca cuando acomete la escritura del *Romancero gitano*, Porlán, en ese pertinaz deseo de dar a la literatura unos versos con anclaje en la tradición, pero limpios de cualquier andalucismo costumbrista vinculado a tópicos agotados y nocivos (es decir, asimilados automáticamente sin el rigor del juicio y la reflexión), pasa a reivindicar una Andalucía mucho más universal: «Bajo el verso puro y riguroso, late un andalucismo hondo y reconocible. Porlán tenía un sentido [...] muy noble de lo andaluz, nada entregado a la facilidad folclórica o la gracia pinturera de lo superficial y colorista»⁵⁴⁷.

⁵⁴⁵ Carta inédita de Rafael Porlán a Rafael Laffón. Archivo de Rafael Laffón. En José M^a Barrera López (ed.), *Poesía completa de Rafael Porlán*, op. cit., pág. 26.

⁵⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 27.

⁵⁴⁷ Leopoldo de Luis, «Pedro Pérez-Clotet y Rafael Porlán», en *Ensayos sobre poetas andaluces del siglo XX*, Sevilla, Biblioteca de Cultura Andaluza, 1985, págs. 162-163.

Como a sus compañeros de grupo, al Porlán poeta le mueve la recuperación de formas estróficas tradicionales, entre las que destaca el romance, no solo de versos octosílabos, sino también heptasílabos (romance endecha) y hexasílabos (romancillo). Traemos aquí como ejemplo el poema “¡Qué gusto tiene esta tarde...”, en cuyos versos se fija a través de los sentidos (olfato, gusto, oído...) el paisaje de un pueblo marinero, destacando sobremanera el cromatismo de los versos (blanco luto, pena rosa y amarilla, risa roja...):

¡QUÉ gusto tiene esta tarde

junto a las olas del mar,

al pie de pueblos antiguos

de blanco luto de cal!

¡Qué salada pena rosa

y amarilla de cantar!

¡Qué risa roja de sangre

que no se pudo llorar!

La flor del tiempo perdido

suspira en un barandal.

Bajo sombras de balcones

color morado lunar

pasa un aire conocido

que no se conoce ya.

Pasan nardos en el pelo,

geografías de percal,

y, estrechitas de cintura,

voces de puerto de mar.

Pasan años y ciudades,

pasan días sin llegar,

y al olor de las acacias

que encienden la luz de gas
la vida de nuestra vida
callando vemos pasar
como una infanta de bronce
que la llevan a enterrar.

Adviértase el valor y fuerza de la exclamación y, especialmente, de la adjetivación, que contribuyen a crear una honda emoción. Repárese en esa «salada pena rosa y amarilla», triple y audaz epíteto sinestésico para un sustantivo abstracto que escapa de cualquier percepción sensorial, y en el desconcierto que producen esos vetustos pueblos «de blanco luto de cal». Para Kandinsky, que concebía el color como «un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma»⁵⁴⁸, el blanco funciona como «símbolo de un universo en el que ha desaparecido el color como cualidad o sustancia material. [...] No es un silencio muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades. El blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse.»⁵⁴⁹

En el poema, ese antitético luto níveo⁵⁵⁰, cuyo efecto se repite en el poema “Con un dedo sobre el labio” («por entre el sueño le viven, / blancos de luto y asombro»), aumenta la extrañeza en el lector, tanto como en la «risa roja de sangre» y en los «balcones color morado lunar». El juego se repite en el poema “Hay algo joven llorando”, con la «novia de naranjo verde, / monja de verde ciprés, / losa de luto celeste».

En línea con esa ruptura del cromatismo tradicional, testificamos, de nuevo aquí, la rotunda presencia del color verde, que se alía a los olores en el poema “Es el campo: lo traen” («La mejilla recobra / tiernos, verdes olores») y “En el campo es una nobleza” («Caricia de

⁵⁴⁸ Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 2010, pág. 54.

⁵⁴⁹ *Ibíd.*, págs. 77-78.

⁵⁵⁰ Durante la Edad Media y el Renacimiento, el color propio del luto entre las reinas europeas era el blanco. Incluso en Francia, entre las doncellas, era costumbre llevar el *deuil blanc*, el blanco luto.

aroma verde / le sube desde la planta»); a un soplo en “La vertical somnolencia” («cielos se rompen y velas / se rizan, por fin, al verde / soplo que las desencanta») y a una brisa en “Joven morder: se diría” («dice que la sangre es roja, / verdes la brisa y la hoja»); a los balidos en “Conozco esta brisa...” («Se escucha lejano / galope de bríos / tras este presagio / de verdes balidos»); a la sangre en “Que dure, que se quede...” («La sangre verde corre / por venas esbeltísimas») y en “Bajo un pie que no lo sabe...” a través de un verbo de acción («bajo la sombra verdean / sangre y ruedas en reposo»); al naranjo y al ciprés en “Hay algo joven llorando...” («Hay alguna tapia blanca / novia de naranjo verde, / monja de verde ciprés»); a la isla en “El no de todo me trae” («¡Qué afán de ser isla verde») e incluso al sol en “¡Quién pudiera ver el agua...” («Quiero tener ese verde / sol que se está levantando») y en “Nausicáa” («Quinientos mil habitantes, / dos mil millones de watos, / se entreabren, hojas verdes, / al verde sol de tu paso», etc.

También cobra importancia en estos versos la imagen de las olas del mar. El hecho de comparar la pena, que aquí es salada y rosa, con las olas es un recurso muy antiguo no sólo en la literatura popular, sino también en la poesía flamenca. Rafael Foulché-Delbosc, en sus *Séguidilles anciennes*, incluía el siguiente ejemplo:

Parecen mis penas
olas de la mar
porque vienen vnas
quando otras se ban.⁵⁵¹

Asimismo, una canción del siglo XVI recogida en el *Cancionero de la Casanatense* dice:

⁵⁵¹ Citado en Francisco Gutiérrez Carbajo, «Sin vallas ni fronteras (Poesía popular y flamenca)», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae baeticae*, nº 38, 2010, pág. 329.

Van y bienen las olas, madre,
a las orillas del mar,
mi pena con las que vienen
mi bien con las que se van.⁵⁵²

Posteriormente, Rodríguez Marín recogerá en su colección de *Cantos populares españoles* esta copla:

Mis penas y mis fatigas
ya no se pueden contar;
unas se van y otras vienen,
como las olas del mar.

Junto a los romances también conviven otras formas tradicionales como la redondilla, la silva, el soneto, la décima o la cuarteta del siguiente ejemplo:

CONOZCO esta brisa.
Lo mismo que entonces
un Edén vacila
en darse a los hombres.

En conclusión, el poeta cordobés Rafael Porlán supo armonizar la vanguardia (concretamente, el surrealismo) y la tradición en los textos de *Romances y canciones*, haciendo del neopopularismo de signo jondo un rasgo inconfundible en muchas de sus composiciones.

⁵⁵² Miguel Querol Gavaldá (Transcripción y estudio), *Madrigales españoles inéditos del siglo XVI. Cancionero de la Casanatense*, Barcelona, CSIC, 1981, pág. 24.

3.8 Emilio Prados

Nos coge el tiempo de la mano y nos vuelve continuamente a lo que fuimos, el niño y su musaraña, el jardín y sus limas, el miedo y su noche, el verano y su tormenta, el cuarto y su calor, el temblor y su esperanza. Todo se confabula en misterio a nuestro alrededor y empezamos a no ser lo que somos para tornar a lo que fuimos.

(José Antonio Muñoz Rojas)

El poeta y editor Emilio Prados Such (Málaga, 1899-Ciudad de México, 1962) es quizás uno de los autores del 27 menos conocidos, entre otras razones, por el hermetismo de algunas de sus obras⁵⁵³. Pero lo cierto es que su lectura, como indica Francisco Chica Hermoso, se ha visto afectada por clichés orientados en direcciones contrapuestas: «el del poeta angélico e intuitivo y el del compromiso político, entendidos en un sentido simplificador y unidireccional.»⁵⁵⁴ Por ello, propone no «interpretar como ruptura el salto expresivo que supone el exilio (difícilmente aceptable para los que tratan de leerlo desde los límites de su generación), sino como consecución final de una autonomía que lucha por manifestarse desde los primeros libros.»⁵⁵⁵

Recordaba Prados⁵⁵⁶ que a los 4 o 5 años de edad, en alguna de aquellas convalecencias por jaqueca que le dejaban postrado en la cama y preso de pesadillas nocturnas, su padre le

⁵⁵³ «Pero el hermetismo de la poesía sólo requiere más atención, más dedicación, más disposición de ánimo a encontrar el valor infinito de la palabra.» (Antonio García Velasco, *La poesía de Emilio Prados. Estudio y valoración*, Málaga, Aljaima, 2000, pág. 16.)

⁵⁵⁴ Francisco Chica Hermoso, *Emilio Prados: una visión de la totalidad. (Poesía y biografía. De los orígenes a la culminación del exilio)*. Tesis doctoral. Málaga, Universidad de Málaga, 1994, pág. 2.

⁵⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 3.

⁵⁵⁶ Emilio Prados, *Poesías completas*. Edición de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, Ciudad de México, Aguilar, 1975, pág. XIV.

cantaba dulcemente una copla que venía a alimentar un miedo atávico: el temor a morir⁵⁵⁷, a ser abandonado o incluso a vivir una obligada orfandad. De hecho, el poeta escuchó no pocas veces el relato de su padre, Emilio Prados Naveros: decimonoveno hijo de un matrimonio asfixiado por la pobreza que tuvo que abandonar el hogar cuando aún era niño y buscar trabajo en las minas de Río Tinto. La copla que el padre le cantaba decía así:

Este niño chiquitito
no tiene padre;
lo cogió una gitana,
lo echó a la calle.

Los versos son una de las versiones de la popular “Nana de Sevilla”, que armonizó el propio Lorca:

Este galapaguito⁵⁵⁸
no tiene mare;
lo parió una gitana,
lo echó a la calle.
No tiene mare, sí;
no tiene mare, no:
no tiene mare,
lo echó a la calle.

Este niño chiquito
no tiene cuna:

⁵⁵⁷ Dice María Zambrano: «Y Emilio se estuvo muriendo siempre. Pero no fue tampoco un aprendiz de la muerte, ni alguien que se adelanta a ella por la meditación [...]. Emilio la vivía, vivió la muerte desde muy joven, ayudado por la enfermedad que lo hizo su elegido. Mas la “Montaña Mágica” no lo fascinó tampoco. Consideraba esencial su estancia en ella —allá en Damos Platz— porque allí comenzó a escribir poesía, dato que revela cómo su poesía nació de la presencia constante de la muerte; de su compañía.» (María Zambrano, «El poeta y la muerte. Emilio Prados», *Litoral*, nº 100-101-102, pág. 143).

⁵⁵⁸ Apelativo cariñoso con el que se identifica al niño.

su padre es carpintero
y le hará una.

Los cuatro primeros versos y los cuatro últimos ya se encontraban recogidos como cantos independientes en la sección “Nanas o coplas de cuna” de *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín, con la variante “niño chiquitito”, en lugar de “galapaguito”. Los cuatro finales «son una variante de una canción de cuna muy difundida en toda España»⁵⁵⁹ que Cerrillo Torremocha recoge en su tesis doctoral *Lírica popular española de tradición infantil* (1986):

Este niño tiene sueño,
no tiene cama ni cuna.
A su padre carpintero
le diremos que le haga una.

La nana, muy popular en Andalucía, aunque con variaciones en algunas provincias, la recoge también Rafael Alberti en su famosa conferencia «Lope de Vega y la poesía contemporánea»⁵⁶⁰:

Este galapaguito
no tiene madre.
[...]
Lo parió una gitana,
lo echo a la calle.

Como se puede observar, la gitana se halla en la misma categoría que otros personajes

⁵⁵⁹ Pedro C. Cerrillo Torremocha, «El cancionero infantil en la obra de Lorca: la activación del intertexto lector», *Campo abierto: Revista de educación*, nº 27, 2005, págs. 121-132. http://cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/01d/d2f/ae8/2b2/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/p0000001.htm pág. 5.

⁵⁶⁰ Rafael Alberti, *Prosas encontradas*, op. cit., pág. 189.

terribles de canciones de cuna que intimidan a los chiquillos, como el coco⁵⁶¹, que se lleva a los niños que no duermen, el morito⁵⁶², la reina mora⁵⁶³ o el *cançón*⁵⁶⁴.

Cuando García Lorca estudió y recogió las nanas que circulaban por España estaba motivado por el deseo de «saber de qué modo dormían a sus hijos las mujeres»⁵⁶⁵. En este sentido, el asunto de algunas canciones de cuna como esta parece atentar contra ese «objetivo tranquilizador y quizá hasta regresivo, de vuelta a la inconsciencia de la redoma que supone el vientre materno, a través del sueño.»⁵⁶⁶ De hecho, el tema de la ausencia de la madre no es marginal en las nanas de la época, como se puede comprobar en otra de las composiciones que recogió Rodríguez Marín:

Niño chiquirrito
de pecho y cuna,
¿dónde estará tu madre,
que no te arruya?

Lorca acierta plenamente al señalar que la diferencia entre las nanas españolas y las que se cantan en el resto de Europa radica en la emoción, efecto o impresión que producen en los niños. Así, mientras la canción de cuna europea «no tiene más objeto que dormir al niño», la española, por su parte, pretende «herir al mismo tiempo su sensibilidad»⁵⁶⁷. De ahí ese miedo remoto, ancestral, al que se refería Prados, espectador niño, cuando escuchaba la nana del

⁵⁶¹ «Duérmete, niño chiquito, / Que viene el Coco / Y se lleva a los niños / Que duermen poco.» Copla número 38 recogida por Francisco Rodríguez Marín en *Cantos populares españoles*. Tomo I, *op. cit.*, pág. 8. En las anotaciones finales de la sección “Nanas ó coplas de cuna”, Rodríguez Marín informa de que el coco es un «ser imaginario con que se infunde miedo á los niños; [...] El bú, el duende, el *cançon* etc., son otras tantas entidades míticas que comparten con el *coco*, el *moro*, los *judios*, la *mano negra* etc., la tarea de asustar á los rapaces.» (pág. 16).

⁵⁶² «Anda béte, morito, / ‘La morería, / Que mi niño no entiende / Tu argarabía.» (Copla número 38 de *Cantos populares españoles*. Tomo I, *op. cit.*, pág. 8).

⁵⁶³ «Duérmete, niño chiquito, / Mira que viene la mora, / Preguntando e puerta en puerta / Cuár es er niño que yora.» (Copla número 36 de *Cantos populares españoles*. Tomo I, *op. cit.*, pág. 8).

⁵⁶⁴ «Duérmete, niño chiquito, / mira que viene el *Cançón*, / preguntando en casa / dónde está el niño llorón.» (Bonifacio Gil, *Cancionero infantil*, Madrid, Taurus, 1986, pág. 14).

⁵⁶⁵ Federico García Lorca, «Añada. Arrolo. Nana. Vou veri vou», *Obras VI. Prosa I, op. cit.*, págs. 294-295.

⁵⁶⁶ Carne Riera (ed.), Prólogo, *El gran libro de las nanas*, Barcelona, El Aleph Editores, 2009, pág. IX.

⁵⁶⁷ Federico García Lorca, «Añada. Arrolo. Nana. Vou veri vou», en *Obras VI. Prosa I, op. cit.*, pág. 295.

galapaguito, ya que, como nuevamente advierte el poeta granadino, se le inocular la angustia:

lo entra de lleno en la realidad cruda y le va infiltrando el dramatismo del mundo.

Así, pues, la letra de las canciones va contra el sueño y su río manso. El texto provoca emociones en el niño y estados de duda, de terror, contra los cuales tiene que luchar la mano borrosa de la melodía que peina y amansa los caballitos encabritados que se agitan por los ojos de la criatura.⁵⁶⁸

En parte, las coplas que le cantaba su padre —«angustiosas unas, extrañamente infantiles y poéticas otras»— y las lecturas que hacía su madre en voz alta adquieren protagonismo en la configuración del temperamento del poeta.⁵⁶⁹ Posteriormente, el gusto por la lírica popular y el flamenco serán determinantes en la consolidación de una estética neopopularista en línea con el contexto de la década de 1920⁵⁷⁰.

En 1915 llega a Madrid y, años después, tras su paso por la Residencia de Estudiantes, el periplo por Suiza, Alemania y París, regresa a su ciudad natal, donde comienza su etapa de incesante labor creadora no sólo como poeta e impulsor de la revista *Litoral*, tan importante para el 27, sino también como editor de la imprenta *Sur*, en la cual ven la luz algunos de los volúmenes más destacados de este grupo.

Sus primeras obras conjugan a la perfección los elementos de vanguardia y los de las poéticas puristas y neopopularistas. De hecho, el investigador Darío Carmona⁵⁷¹ ya puso de relieve la temprana inclinación y atención que el grupo malagueño (en torno a la figura de

⁵⁶⁸ *Ibidem*, pág. 298.

⁵⁶⁹ Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira (ed.), en Emilio Prados, *Poesías completas. Vol. I*, Madrid, Visor, 1999, pág. 16. Otra de las coplas que le cantaba el padre y que se recogen en la introducción es aquella que dice: «Por la calle abajito / van dos ratones, / y uno va haciendo / medias del aire...»

⁵⁷⁰ En 1922, Manuel de Falla le pide a Prados un ejemplar del *Cancionero* de Eduardo Ocón y le insta a que capte a cantaores malagueños para participar en el Concurso de Cante Jondo. A García Lorca le escribe Prados una carta en 1926 en la que le encarga una colección de libros de canciones y romances.

⁵⁷¹ Véase *Litoral*, nº 29-30, junio-julio de 1972, s. p.

Prados) manifestó por el surrealismo⁵⁷², movimiento en el que tanto Alberti como él hallaron analogía con las coplas populares. En esta misma línea se muestra Martín Casamitjana cuando dice:

El irrealismo creacionista dejó también honda huella en los poetas del grupo del 27 quienes, además, recuperaron para la poesía los valores mítico-fantásticos de la cultura popular presentes en la canción tradicional. De la mano del neopopularismo se incorporan también a la poesía culta motivos maravillosos que tienen su origen en la ingenuidad de las canciones infantiles. Es precisamente esa visión mítico-primitiva procedente de la canción popular, el antecedente inmediato que prepara la irrupción masiva del onirismo y el irracionalismo característicos de lo maravilloso surreal.⁵⁷³

En 1925 Emilio Prados envió a Juan Ramón Jiménez el manuscrito de lo que sería su primera obra, *Mosaico (poema con espejo)*, posiblemente para que este «seleccionara algunos poemas para su revista *Sí. Boletín bello español*»⁵⁷⁴, que finalmente no verían la luz, quizás porque a Juan Ramón no le convenció la compleja estructura del libro, ya que posteriormente «eliminó la estructura que daba cuerpo al libro y todo su entramado narrativo-descriptivo que a modo de acotación presentaba el espejismo [...] y descompuso lo que era un largo poema unitario en un conjunto de textos aislados»⁵⁷⁵.

Un atento examen de *Tiempo* (escrito entre 1923 y 1925) y de *País* (escrito entre 1924 y 1925), dividido en tres partes (“Canciones del farero”, “Canciones de ultramar” y “El telar y el peine”), lleva a concluir sin dificultad que estas obras son eminentemente neopopularistas. Prados hablaba de canciones, no de poemas, y sabía que su existencia estaba adscrita a la inmediatez de un presente efímero, sin «más consistencia que la espuma del mar», sin

⁵⁷² Se dice que Prados fue quien los inició en la lectura de las obras de Freud.

⁵⁷³ Rosa M^a Martín Casamitjana, *El humor en la poesía española de vanguardia*, op. cit., pág. 200.

⁵⁷⁴ Julio Neira, *De musas, aeroplanos y trincheras: poesía española contemporánea*, op. cit., pág. 17.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, pág. 18.

posibilidad de futuro, puesto que el proyecto, a excepción de “Canciones del farero”, no fue publicado. En opinión de Francisco Chica, los comentarios «poco favorables que recibieron estas obras explican que el autor dejara sin publicar, o diera a conocer muy parcialmente, los libros (más de una docena) que escribió entre esas fechas.»⁵⁷⁶

Sin duda, el lector puede advertir, o en algunos casos intuir, la impronta del neopopularismo en ejemplos como el de “Noche” (de *Tiempo*), donde el símil (el sol —término real— es como un espejo —término imaginario—), en un juego de alegre expresión y esforzada inteligencia, convierte una obviedad en una verdad poética cercana al aforismo:

EL sol, como un espejo,
por un lado es brillante
y por el otro negro.

En “Reflejo”, el poeta produce un contraste muy efectivo y acertado al combinar esa imagen surrealista de la primera y última estrofa con el ritmo popular y flamenco de la segunda:

ABRÍ la caja de los peces
y se cuajó el cielo
de luceros verdes.

—Dame tu doble aparejo,
con su compás de caña
y con su doble amuleto—.

Abrí la caja de los peces
y se cuajó el cielo

⁵⁷⁶ Francisco Chica Hermoso, *Emilio Prados: una visión de la totalidad. (Poesía y biografía. De los orígenes a la culminación del exilio)*, op. cit., pág. 18.

de luceros verdes.

Como podemos observar, los tres primeros versos funcionan como estribillo, abriendo y cerrando el poema (procedimiento similar se da en poemas como “La hora mágica”), con lo que le confieren un carácter circular, pero no mantienen ningún vínculo temático con la segunda estrofa.

Las adivinanzas, juegos tradicionales presentes en la cultura popular de muchos pueblos, también tienen su lugar en *Tiempo*. De hecho, Prados propone “Tres acertijos fáciles” que, paradójicamente, entrañan cierta dificultad:

El atrio de mi casa
es el vientre del aire.

Mi compluvium
el sol.

Cimientos
de veleta
y terraza
de eterno.

Soy
la lámpara
del viento.

A pesar de que *Tiempo* se publicó seis meses después que *Poema del Campo* (1925) de Hinojosa, Alfonso Sánchez apunta la posible influencia que tuvo ese libro en la obra del poeta de Campillos. En concreto, muchas composiciones de *Poema del Campo* evocan un texto como “Calma”, de *Tiempo*:

El detalle cromático, la visión fragmentaria de la realidad, la reducción al mínimo de lo anecdótico, etcétera, nos permiten apreciar las afinidades, cuando no la posible influencia:

Cielo gris.

Suelo rojo.

De un olivo a otro

vuela el tordo.

En la tarde hay un sapo

de ceniza y de oro.

Suelo gris.

Cielo rojo...

—Quedó la luna enredada

en el olivar.

Quedó la luna olvidada—⁵⁷⁷.

No obstante, a nuestro juicio, también es posible que la influencia para ambos, si tuvieron acceso a la lectura de los poemas de Lorca, llegara de la mano del granadino, cuyo poema “Paisaje”, dentro de “Poema de la siguiriya gitana” de *Poema del cante jondo* (1921), alude en sus versos a cualquier paisaje de campo que, visto desde un tren o coche, ofrezca esa imagen de filas de olivos como varillas de abanico⁵⁷⁸:

El campo

de olivos

se abre y se cierra

como un abanico.

⁵⁷⁷ Alfonso Sánchez, *La poesía de José María Hinojosa*. Tesis doctoral. Lérida, Universidad de Lérida, 1995, capítulo 4, pág. 20.

⁵⁷⁸ Véase Matilde Goulard de Westberg, «El paisaje lorquiano», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Año VII, n° 13, 1975, pág. 75.

Sobre el olivar
hay un cielo hundido
y una lluvia oscura
de luceros fríos.
Tiembla junco y penumbra
a la orilla del río.
Se riza el aire gris.
Los olivos,
están cargados
de gritos.
Una bandada
de pájaros cautivos,
que mueven sus larguísimas
colas en lo sombrío.

“Estampas del farero”, que en la edición de Blanco Aguinaga y Carreira aparece segregado e incluido en el conjunto *Otros poemas, I*, —aunque, a nuestro juicio, muy seguramente perteneció al libro *País*—, también emplea este recurso del estribillo que se repite de forma cíclica al final de cada uno de los tres movimientos:

El barco quieto en la mar.

El sol bajo en el olivar.

En otro orden de cosas, en lo que respecta al nivel gráfico-espacial del poema, la influencia del cubismo⁵⁷⁹ y el magisterio de Juan Ramón Jiménez son notables⁵⁸⁰. El hecho de

⁵⁷⁹ Recordemos que en esta época muchos de los jóvenes poetas españoles leían y admiraban las obras de Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars, Jean Cocteau... Cansinos-Assens tradujo *El Poeta Asesinado*, de Apollinaire, en 1924; Guillermo de Torre tradujo en 1923 *El Cubilete de Dados* de Jacob.

⁵⁸⁰ Andrés Trapiello habló de la influencia que ejerció el poeta de Moguer, en aspectos como la tipografía y disposición del poema, en los jóvenes poetas. Véase Andrés Trapiello, *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España, 1874-2005*, Valencia, Campgràfic, 2006, pág. 112.

que el estribillo, en muchas composiciones de Emilio Prados, aparezca aislado tipográficamente mediante espacios blancos (silencios) en la línea anterior y posterior, encerrado entre paréntesis o en letra cursiva, refuerza su valor y significación y confiere un ritmo nuevo al tiempo que lo hace más perceptible a ojos del lector.

Para García-Page, quien ha estudiado los recursos de repetición en la obra de Prados, la producción lírica del malagueño entronca con la poesía tradicional que toma el estribillo o villancico como molde poético y, por los rasgos que presenta, puede comprobarse que encaja en las características de la lírica popular, principalmente, por el empleo de versos de metro regular rimados (aunque la rima más común en el conjunto de su obra es la rima asonante e incluso se da el verso blanco) y estructuras paralelísticas, entre las que se encuentra el estribillo, muy empleado por los escritores españoles en el primer tercio del siglo XX. «La repetición cumple más bien una función estructurante, y en cierta medida rítmica, musical, cuando se practica con carácter cíclico o regular.»⁵⁸¹

En el poema “Viaje”, al final de cada uno de los tres tiempos, encontramos un estribillo cambiante con una doble función: por un lado, marca una división conceptual entre los versos que le preceden y los que le siguen; por otro, con su esquema sintáctico repetitivo y su aparición regular, el estribillo incrementa la musicalidad y el clima poético hasta llegar a ese «dejar en tierra una carta»:

—Capitán,
se me ha perdido
mi único anillo
de plata—.

⁵⁸¹ Mario García-Page, «Un fenómeno de repetición textual: el estribillo en Emilio Prados», *ELUA*, nº 17, 2003, pág. 326.

[...]

—Capitán,
se me ha caído
mi álbum de firmas
al agua—.

[...]

—Capitán,
se me ha olvidado
dejar en tierra una carta—.

La queja por la pérdida de un anillo es un asunto que Lorca recoge en los versos de dos poemas: “Balada triste”, del *Libro de poemas*, y “El lagarto está llorando”, de *Canciones*.

En “Balada triste”, poema trufado de referencias al folklore infantil, encontramos el anillo vinculado a la felicidad:

Y perdí la sortija de mi dicha
al pasar el arroyo imaginario.

Pedro César Cerrillo⁵⁸² recogió en el pueblo de Cañizares (Cuenca) una variante de una canción de corro o filas que puede estar tanto en el origen de los versos de Prados como en los de Lorca:

Al pasar por el arroyo
de Santa Clara,
se me cayó el anillo

⁵⁸² Pedro C. Cerrillo Torremocha, «El cancionero infantil en la obra de Lorca: la activación del intertexto lector», *art. cit.*, pág. 9.

dentro del agua.

Quizás no parezca tan evidente en el caso de Prados, pero sí en el de Lorca, donde encontramos una selección de dos elementos —el anillo y el arroyo— que en la canción de corro aparecen expuestos de forma prosaica y que en la de Lorca se enriquecen con la extensión de dos complementos de gran significación («de mi dicha» e «imaginario»). Como se puede ver, la versión más difundida de esta canción infantil es aquella que empieza con «Al pasar por el puente» y no «el arroyo».

Por lo que respecta a la famosa canción “El lagarto está llorando”, a diferencia de los versos de Prados, el tono infantil de los versos de Lorca es muy definitivo:

El lagarto está llorando.

La lagarta está llorando.

El lagarto y la lagarta
con delantaritos blancos.

Han perdido sin querer
su anillo de desposados.

Puede que esos versos lorquianos estuvieran detrás de las ocurrencias de otros poetas, como Fernando Villalón, que en la segunda parte de “Audaces fortuna juvat timidosque repellit” (publicado en el número 5 de *Nueva Revista*) dice: «todos los lagartos de la tierra asistirán a mis desposorios».

La impronta neopopular se concreta de forma mucho más evidente y plástica en “Canciones del farero” (primera y única parte publicada de *País*, que fue anunciado como suplemento de *Litoral*), de 1926, donde vemos poemas que presentan símbolos, elementos y

temas comunes a *Marinero en tierra* de Alberti e incluso vaticinan el *leitmotiv* de uno de los libros surrealistas más importantes en la poesía española, *Sobre los ángeles*, tal y como observamos en estos versos del poema I:

[...]

Los ángeles han tizado
y hacia la gloria han volado.)

[...]

(Tres ángeles enlutados
sobre la mar se han sentado).

Dos elementos constantes han sido registrados por Patricio Hernández⁵⁸³ en la poesía de su primera época: Mar y noche. Sin duda alguna, el primero es uno de los temas que Alberti ayudó a transfundir con éxito en esa pléyade de nuevos poetas. Así, el campo semántico del mar (faro, caña, anzuelo) fertiliza los versos de muchos poemas, como el número IV:

DESDE el balcón más alto

de mi faro,

pesco con caña.

Veinte metros de hilo

y un anzuelo de plata...

[...]

Desde el balcón más hondo

de mi torre,

pesco con caña.

⁵⁸³ Véase Patricio Hernández (ed), Emilio Prados. La ausencia luminosa, *Litoral*, n° 186-187, 1990.

Veinte metros de hilo
y un azuelo de plata...

O incluso en el VI, del bloque “Canciones de Ultramar”:

La niña bordó el pañuelo
pero lo bordó al revés
y puso el mar en el cielo.

Nótese cómo estos versos nos traen a la memoria el archiconocido poema “La paloma”
de Rafael Alberti:

SE equivocó la paloma.
Se equivocaba.

Por ir al norte, fue al sur.
Creyó que el trigo era agua.
Se equivocaba.

En cuanto a la métrica, en *País* se observa una clara preferencia por el verso octosílabo, que se mantiene a lo largo de todo el poemario. La rima oscila entre asonante y consonante. Por ejemplo, en el poema VIII, de “Canciones de ultramar”:

POR el muelle paseando
la niña siempre llorando.

La niña y su quitasol
por el muelle del amor.

Sin embargo, en *Vuelta* (1927), la poesía de Emilio Prados se hace más introspectiva, íntima y compleja, y no hallamos en estos textos huellas del neopopularismo, a excepción

quizás de “Perfil” del *Cuarto seguimiento*, con el movimiento de esos versos que reproducen el vaivén de las olas del mar junto a la costa:

TARDE recién caída...

Noche recién cogida...

Mi luna de marinero

brilla redonda en el cielo.

Incluso en su poesía de guerra, Prados sigue empleando estos recursos iterativos para trasladar, en un lenguaje llano, su apoyo a los que luchaban contra el bando nacional. Este es el caso de poemas como “¿Cuándo volverán?”, “Una paloma” o “Carchuna”, del libro *Destino fiel* (1938), dedicado a los asturianos y andaluces que, en la contienda, permanecieron presos en el castillo de ese pueblo:

¡Bravo el andaluz!

¡Bravo el andaluz!

[...]

Arisca es la sierra,

verde el retamar.

La flor del olivo

floreciendo está.

¡Bravo el andaluz

que lo sepa ser:

¡bravo el andaluz!

Tal vez estos ejemplos aquí expuestos sirvan para convenir con don Ramón Menéndez Pidal que, en ocasiones, como ocurría en los cancioneros gallegoportugueses (especialmente,

en las cantigas de amigo), nuestros poetas se desentienden de las normas aprendidas y optan por cantar «en una estrofa corta o en un pareado apoyado por un estribillo. Entonces, la expresión poética toma gran soltura lírica y se vivifica por un sentimiento que, descuidado ya de todo artificio, fluye sincero, fresco, candoroso, lleno de verdadera emoción»⁵⁸⁴.

Así como, en el caso de Lorca, advertimos la deuda de su “Romance sonámbulo” con la balada “Verde verderol” y “La verdecilla” de Juan Ramón, hemos constatado que esta influencia juanramoniana también la recibe Emilio Prados, quien la revela algunas décadas después en su poema “Transparencias”, de *Circuncisión del sueño* (1957). Adviértase en el verso el color verde asociado al viento, que también empleó Lorca en el “Romance sonámbulo” y en “Preciosa y el aire”, aunque aquí el color carece del matiz lujurioso presente en el romance de Preciosa:

¡Verde el poleo!

¡Verde!

Y el mirlo...

¡verde!

¡Verde el viento

en la cañada!

¡Verde el silencio!

—¿Quién?...

—¡Verde el eco

del verde en el agua!

⁵⁸⁴ Ramón Menéndez Pidal, «La primitiva lírica castellana», *España y su historia*. Tomo I, Madrid, Minotauro, 1957, pág. 759. Véase también Ramón Menéndez Pidal, «Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española», en *Estudios sobre lírica medieval*, op. cit., pág. 7

(La noche es verde de tiempo.)

¡Verde el poleo!

¡Verde!

3.9 Alejandro Collantes de Terán

Este Alejandro Collantes

es un poeta cordial.

Hace versos de cristal

y escribe con blancos guantes.

(Fernando Villalón)

Alejandro Collantes de Terán y Delorme (Sevilla, 1901-1933) es otro de los poetas que no ha recibido la atención necesaria y que engrosa la nómina de los confinados al «paraíso desdeñado»⁵⁸⁵. El escritor sevillano fue uno de los fundadores de la revista *Mediodía*, que de 1926 a 1933 publicó 16 números y supuso un valioso instrumento de retroalimentación intelectual, ya que generó fructíferas relaciones entre los escritores y artistas de la época, como reconoció Joaquín Romero Murube:

Trajimos a Falla, Marinetti, Juan Ramón, Montherland, Gómez de la Serna y a todos los componentes del mitin de la Económica: Dámaso Alonso, Salinas, García Lorca, Guillén, Alberti y tantos otros que han constituido una de las generaciones más altas de la literatura

⁵⁸⁵ José María Barrera López (ed.), en Alejandro Collantes de Terán, *Obra poética*, Sevilla, Fundación Aparejadores, 2004, pág. 13.

española contemporánea⁵⁸⁶.

La iniciativa de fundar la revista *Mediodía*, que también da nombre al grupo literario, surgió de una conversación entre Alejandro Collantes de Terán y Eduardo Lloset y se materializó gracias a la generosidad de Manuel Halcón, el cual, con las trescientas pesetas que consiguió por empeñar el alfiler de oro y diamantes que le regaló su primo Jerónimo Villalón, costeó la publicación del primer número. En su promoción, la publicación sevillana también contó con la ayuda de Pedro Salinas, quien sintió la responsabilidad de atender a la llamada:

Mediodía. ¿La conoces? [...] Se han acercado a mí los chicos que la hacen, han venido al “maestro” y yo realmente me he decidido a ayudarles un poco, de lejos más bien que de cerca. Es un deber, en el concepto ético literario de Juan Ramón. Por lo menos servirá para alumbrar lo que haya en Sevilla entre el mocerío con aspiraciones literarias.⁵⁸⁷

La revista agrupó al propio Collantes de Terán (impulsor y administrador), a Rafael Porlán Merlo (secretario), a Romero Murube (redactor-jefe), a Juan Sierra y a Rafael Laffón, Fernando Labrados y Pablo Sebastián. Su aparición fue la consecuencia lógica, dentro de la creación literaria sevillana de la época, de una serie de movimientos e inquietudes que comenzaron a perfilarse primero en la revista *Bética*, que se movía entre el regionalismo cultural y un modernismo literario que daba sus últimos coletazos, y luego en *Grecia*. *Mediodía* llenó el hueco que dejaron las revistas *Bética* y *Grecia* al desaparecer del panorama literario de Sevilla⁵⁸⁸ y adquirió una importancia notable al centralizar «las principales corrientes poéticas de los años 1920-1930: Posmodernismo en trance de desaparición, Gongorismo, Poesía pura, Neopopularismo, Futurismo, Cubismo, Ultraísmo, Surrealismo y

⁵⁸⁶ Joaquín Romero Murube, «Un homenaje literario a Gerardo Diego», Sevilla, *ABC*, 3 de enero de 1958.

⁵⁸⁷ Pedro Salinas / Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*. Edición de Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, pág. 65.

⁵⁸⁸ Véase el estudio preliminar al libro de Joaquín Romero Murube, *Obra poética*, Sevilla, Fundación Cultural del Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 2004.

Simbolismo.»⁵⁸⁹

A pesar de la pronta muerte del escritor, su actividad literaria nos dejó una obra de notable interés. Además de ello, la labor de Collantes de Terán como crítico⁵⁹⁰, bibliotecario y «cooperador del sevillano Ateneo en su obra de lucha contra la indigencia cultural»⁵⁹¹ también merece ser tenida en cuenta.⁵⁹²

Trece años después de su fallecimiento, el nombre de Collantes de Terán comienza a aparecer en distintas antologías tanto dentro como fuera de nuestras fronteras⁵⁹³. El escritor González-Ruano señaló en la *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana* las influencias de Lorca y de Alberti (en su primera época) dentro de un camino literario en el que, inserto en la corriente neopopularista y tras una primera etapa de tonos becquerianos, se muestra de forma lúcida un estilo y locución muy personal, cuya inspiración procede directamente del folclore y del contacto directo con los barrios y ambientes populares de la capital de Andalucía⁵⁹⁴.

Su poesía inicial se inaugura con la escritura de versos motivados por la existencia de un amor platónico de juventud, María Teresa Sebastián, a quien se dedican títulos como

⁵⁸⁹ Miguel Cruz Giráldez, «Algunos símbolos juanramonianos en un poeta de “Mediodía”», *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez* (La Rábida, junio de 1981), Vol. 1, Huelva, Excma. Diputación de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1983, pág. 243.

⁵⁹⁰ Reflexionó, por ejemplo, sobre la obra de Rafael Porlán, sobre el estreno de *Mariana Pineda* de Lorca en Barcelona, etc.

⁵⁹¹ Palabras del poeta Rafael Laffón publicadas en *El Correo de Andalucía* el 14 de diciembre de 1926.

⁵⁹² Según el autor, la hospitalidad del público de los corrales sevillanos ante el que impartió algunas charlas en 1925 «contrasta con la de otros auditorios tenidos por cultos; en el transcurso de estas veladas demuestra su avidez por aprender y su alegría al sentirse objeto de las atenciones del Ateneo. El programa comprende, casi sin variación, los siguientes números: Palabras preliminares explicando la finalidad del acto, películas instructivas, música, lectura de poesías clásicas asequibles, por su forma, al auditorio y charla sobre un tema general. Sencillamente, el Ateneo ha iniciado un apostolado de cultura. El pueblo ha respondido.» (Alejandro Collantes de Terán, «Las charlas del Ateneo de Sevilla. Los chiquillos juegan al Ateneo», *Revista del Ateneo* (Jerez), nº 14, 15 de septiembre de 1925, pág. 17).

⁵⁹³ Así, encontramos sus poemas en la antología de César González-Ruano, *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana* (1946); en la de Enrique Azcoaga, en Argentina, *Panorama de la poesía moderna española* (1953); en la de Federico C. Sáinz de Robles, *Historia y Antología de la poesía española* (1967); en la de Francisco Mota Martínez, en Cuba, *Poetas españoles de la Generación del 27* (1977); y en la de José Luis Cano, *Antología de poetas andaluces contemporáneos* (1978).

⁵⁹⁴ Véase Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española. XI Novecentismo y vanguardia: Líricos, op. cit.*, págs. 326-327.

“¡Era... un beso!” o “¿Por qué me has abandonado?”, que acusan la huella estilística y temática de las *Rimas* y *Leyendas* de Bécquer ⁵⁹⁵. Sirva como ejemplo la primera parte del poema “Si es que te olvido alguna vez”, publicado el 23 de mayo de 1919 en la revista *Universidad*:

Si en otros ojos mis pupilas hablan
el pensamiento que mi amor buscó,
es que esos ojos son para mi alma
los tuyos que perdió...
Si en otros labios busco los encantos
del néctar delicioso del vivir,
en esos labios que mi boca besa
el beso es para ti...
Si alguna vez al palpar mi pecho
palpita junto al mío un corazón,
sabe que son los corazones nuestros
que se hablan los dos...

Versos (1926), la pequeña y única obra que publicó en vida y en cuyo análisis nos centraremos, se presenta con humildad y sin ambiciones ante el lector. Los 21 poemas que componen la obra se reparten en un discreto opúsculo, de muy pequeñas dimensiones, que apenas alcanza las 65 páginas. Los poemas, distribuidos en seis partes, vienen precedidos por un “Consejo del Autor a su Libro” que es toda una declaración de intenciones:

Sé pequeño, libro mío:
discreto en tu parvedad
y para envidias huidizo.

⁵⁹⁵ María del Pilar Márquez González, *Alejandro Collantes de Terán, poeta de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1973, págs. 22-23.

Sé pequeño: que así puedes
bautizarte de olor, en
los bolsos de las mujeres.

Sé pequeño, libro mío:
para que te lleven siempre
las manos de mis amigos.

Las seis partes de las que consta la obra llevan títulos bien sugestivos de la estética neopopularista:

- I. Cancionero del Alma: ahí se encuentran los poemas “La ofrenda de las dos alas”, “La canción del verso despreciado”, “Cartas de novias”, “Besos de la Giralda” y “La Canción más honda”.
- II. Canciones Andaluzas: recoge “Bandera de Andalucía”, “Dos-Hermanas” y “Alcalá de Guadaira”.
- III. Vacaciones en la Huerta: incluye “Camino lleno de luna”, “Canción de noria”, “Lamentación” y “El Álamo”.
- IV. Calles y Campos de Pueblo: en ella aparecen “Canción de rueda”, “Ronda”, “Pinares” y “El Forastero”.
- V. Muchachas de Pueblo: está formada por los poemas “Cuando tú quieres”, “Dalia de luz”, “Retrato”, “Valme” y “Feria”.
- VI. El Poema de los Cascabeles.

Los primeros poemas de *Versos*, como prueban “La ofrenda de las dos alas” y “La canción del verso despreciado”, reúnen los ecos de la estética modernista y del Romanticismo.

En el primero de ellos encontramos:

No le mires de ese modo,
déljale beber su vino,
sobre la rosa y el lodo;
porque hay tiempo para todo
y para todos, camino.

En “La canción del verso despreciado” hallamos la queja de un sujeto lírico muy en línea con la voz bequeriana. Aunque también es necesario apuntar que el desarrollo del tema amoroso en este primer libro recupera en cierta forma algunos de los rasgos de idealización e imposibilidad propias del amor trovadoresco (el protagonista lírico se queja del desdén de alguna dama difícil), pero con la particularidad de que introduce la imprecación y pide a Dios alguna pena para ella en compensación por la indiferencia con que lo ha tratado:

¿Te acuerdas?
Pasaste a mi lado
y me dejaste lleno de deseos
de acariciar tu mano.
Me regalaste
la música de tu paso,
y las dos llamitas azules
de tus ojos claros.
Yo te dije un verso...
¡y te fuiste sin escucharlo!
Dios te dará el castigo
que debe a tu pecado,

Entre los textos de este libro, destacan aquellos que tienen por tema central el amor y también las estampas costumbristas. De los poemas de la década de 1920, muchos críticos

coinciden en destacar el influjo de la poesía popular de inspiración andaluza. Miguel Cruz, con opinión similar a la de Danièle Musacchio⁵⁹⁶ y Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, concluye que su folklorismo no es «falso y de imitación, sino auténtico y asimilado directamente»⁵⁹⁷. Su conocimiento de primera mano de Sevilla, en la que siempre vivió (en concreto, en los barrios de la Macarena y de Santa Cruz), le permitió llevar a sus obras (poesía y novela) el “ritmo interior” de la ciudad⁵⁹⁸, convirtiéndola en un motivo poético, algo que comparte con su paisano y poeta Romero Murube, al que dedica “Canción de rueda”, que, dentro de la sección “Calles y campos de pueblo”, ofrece una buena síntesis de este aspecto:

En la calle queda,
blanca, pueblerina,
dá vueltas la rueda
con gracia cansina.

Hay *pianos, alegros,*
niñas mariposas,
y cabellos negros
y mejillas rosas.

Y la más rubita
canta su rondel:
*«Yo soy la viudita
del Conde Laurel»*

Sin duda, el impacto que le produjo en la década de 1920 la lectura de la poesía

⁵⁹⁶ Danièle Musacchio, *La revista de “Mediodía” de Sevilla*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1980, pág. 146.

⁵⁹⁷ Miguel Cruz, «El grupo de Sevilla», en Rafael de Cózar (ed.), *Panorama del 27: Sevilla 1927-1997*, Sevilla, Fundación El Monte, 1998, pág. 52.

⁵⁹⁸ Pedro de Respide, Prólogo, en Alejandro Collantes de Terán, *A su imagen y semejanza*, Sevilla, La novela del día, 1924, pág. 3.

neopopular de Lorca y la amistad con Adriano del Valle y Pedro Garfias, que, aunque militaron en el ultraísmo también destacaron en el neopopularismo, influyeron en su opción estética.⁵⁹⁹

Algunos motivos como la luna (ampliamente desarrollado por Lorca) o el cante jondo (presente también en autores como Villalón) se pueden encontrar en los poemas “Retrato” y “El poema de los Cascabeles”, pero no podemos hablar de un peso que impida el desarrollo de su particular y original expresión. En “Retrato” leemos:

Con letra de cante jondo
hay que cantar la graciosa
picardía de tus ojos⁶⁰⁰

En cuanto a “El poema de los Cascabeles”, la primera parte presenta dos estrofas en las que el elemento de la luna, claramente arraigada en la lírica de muchos poetas contemporáneos, se ancla con unos versos del folclore infantil:

Luna de Andalucía,
reina de la llanura,
[...]
por tí, de noche, el Señor
todo lo pinta de plata.

Luna, lunera,
cascabelera;

En cuanto a las posibles influencias, la crítica reconoce y concede la misma importancia a los modelos de Lorca y Alberti, presentes en los ecos líricos de *Versos*. Curiosa resulta la

⁵⁹⁹ José María Barrera López (ed.), en Alejandro Collantes de Terán, *Obra poética*, Sevilla, Fundación Aparejadores, 2004, pág. 69.

⁶⁰⁰ La gracia de los ojos es uno de los aspectos más destacados en la lírica popular. Con frecuencia se hallan en los villancicos epítetos tradicionales como «ojos graciosos» y «ojuelos graciosos». Véase Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico: estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, op. cit., pág. 59.

cercanía de textos como “El forastero” y “La casada infiel”, ambos desarrollados en el contexto de la noche de Santiago:

¿Para qué te habré mirado,
mocita de Dos-Hermanas
la noche de Santiago?

¡Ay mocita aceitunera,
que bien te vá ese vestido
color de tierra huerta!

En la sombrilla de luces,
de la feria, no ví luz;
la ví en tus ojos azules.

Posiblemente del neopopularismo albertiano recoja la luz, vitalidad y entusiasmo característicos de la poesía de su primera etapa⁶⁰¹. Así, vemos que en esta obra de Collantes el paisaje del mar se acomoda al del interior, conquistando las esquinas de las calles y las plazas. Buen ejemplo de ello es el poema “Ronda”, que dice:

Que yo no busqué tu esquina,
que ella se vino a mi paso,
en la mar de aquella plaza
como la proa de un bar.

Los lienzos de tus vestidos
se movían en lo alto,

⁶⁰¹ Dice Miguel García-Posada que «el neopopularismo de Alberti está mucho más cerca del de Collantes que del de Federico. La Andalucía de Lorca es trágica: siempre ronda por ella el escalofrío de la muerte como un fátum inevitable; la Andalucía de Alberti, por el contrario —Andalucía marítima, más *artística* que humana— rebosa [...] plenitud de vida, se agarra casi siempre a valores positivos llenos de optimismo y de entusiasmo.» (Miguel García-Posada, «Alejandro Collantes de Terán (1901-1933)», *ABC*, 7 de octubre de 1966, pág. 12).

pidiendo tregua al amor
por diez pabellones blancos.

Varada tiene la proa:
prisionera de mi barro,
él será carne de ánfora
ánfora para tu llanto,
búcaro de tus deleites,
alféizar para tus brazos;
por que se vino tu esquina
prisionera de mi barro
por el mar de aquella plaza
con la proa de un barco.

Además de los referentes y modelos poéticos contemporáneos más comunes en Collantes y otros poetas del grupo (Lorca y Alberti, como ya se ha apuntado), en su obra también se encuentra la «luz clarísima y mediterránea —sintáctica y formalmente— de la obra de Salinas»⁶⁰², a quien considera maestro⁶⁰³, que influyó sobre todo en su primera poesía de juventud, en la que ya «latían los esfuerzos por conseguir una obra limpia y transparente»⁶⁰⁴. No obstante lo dicho, es necesario aclarar que, si bien esas lecturas contribuyen en la formación y nacimiento de su expresión poética, Collantes posee una voz lírica propia.

La importancia del paisaje de Sevilla y su provincia (Dos Hermanas, Alcalá de Guadaíra...), apuntado al principio de este epígrafe, y del paisanaje andaluz es capital, de ahí que las páginas de este primer libro ofrezcan, a lo largo de sus distintas secciones, muestras de

⁶⁰² Ídem.

⁶⁰³ Así lo reconoce en la dedicatoria del poema “Pinares”: «Al maestro Salinas».

⁶⁰⁴ Miguel García-Posada, «Alejandro Collantes de Terán (1901-1933)», *art. cit.*, pág. 12

una «poesía en función del paisaje y del ambiente»⁶⁰⁵. Así, por ejemplo, sucede con “Besos en la Giralda”, dentro de la sección “Cancionero del alma”, que, ya desde el paratexto, se enmarca en un emplazamiento inconfundible de la “ciudad blanca”:

Campanero de la Giralda,
¿es verdad que nuestros besos
tu no sabes nada...?

Al caso anterior se suman los títulos “Dos-Hermanas” y “Alcalá de Guadaira”, en el apartado “Canciones Andaluzas”, como ejemplos de la provincia de Sevilla. La ruta por Dos Hermanas (por sus huertas, su iglesia de San Sebastián, la emblemática plaza del Arenal, el casino...) se abre con esta sencilla estrofa:

Dos-Hermanas:
en tus calles silenciosas
nacen todas las mañanas
sonrisas y mariposas.

“Alcalá de Guadaira” ofrece un sugestivo paseo que subraya su pasado árabe. Así, el poeta lleva al lector desde la calle de Nuestra Señora del Águila (conocida como calle de la Mina) hasta el alcázar para terminar, en la última parte, en la iglesia donde se encuentra la patrona de Alcalá, la Virgen del Águila, a la que una niña invoca:

Alcalá “la bien cercada”,
por sobre tus almenados,
pasa una nube de flechas
de moros contra cristianos.

⁶⁰⁵ José Francisco Cirre, *Forma y espíritu de una lírica española (1920-1935)*, Ciudad de México, Gráfica Panamericana, 1950, pág. 71.

III

La ermita sobre la loma,
la noche de agosto, santa,
y la Luna que se asoma
a ver la niña que canta,
rezando sobre la loma:

Aguilita Santa,
por Dios te lo ruego,
que, como aguilita real, a mí venga
tóo su pensamiento.

Obsérvese en ese último verso uno de los rasgos fonéticos más típicos del dialecto andaluz: la pérdida de la /d/ intervocálica en palabras como “tóo”. Aunque no es muy frecuente, similar ejemplo de reducción, característica del habla andaluza, aparece en los versos finales de “Retrato”, en los que la interrogación y exclamación refuerzan el carácter conversacional propio de la poesía neopopular:

—¿Y el estribillo?
—¡*pá* ponerte cerezas
en los zarcillos!

Del paisanaje encontramos importantes ejemplos en la sección “Muchachas de Pueblo”, en las que admira su porte y especial gracejo. Así, dice en “Cuando tú quieres”:

Cuando tú quieres
eres la más bonita nazarena,
y con tus ojos, todos los caminos
de la ilusión, alegras.

Y en “Retrato”:

Con letra de cante jondo
hay que cantar la graciosa
picardía de tus ojos.

En cuanto a la métrica, en “Cancionero del Alma” (primera sección del libro), el poeta emplea estrofas tradicionales como la redondilla y la quintilla, que gozó de un amplio desarrollo durante el siglo XV en la lírica castellana. La sección se abre con “La ofrenda de dos alas”, dos quintillas de versos octosílabos que presentan una rima del tipo abaab. El molde métrico en el que se desarrollan algunas de esas composiciones subraya su filiación cancioneril y confirma la adscripción de *Versos* a la estética neopopularista del momento. Así se ve en poemas como “La canción más honda”, cuyas dos primeras estrofas forman una copla mixta (en concreto, una novena construida sobre la base de una redondilla a la que le sigue una quintilla, un tipo de composición muy común en cancioneros del siglo XV como el de Baena⁶⁰⁶):

Vén a mi lado, que quiero
decir, cerca de blonda
cabellera, la más honda
canción de mi Cancionero

Por que tienes la alegría
y la gracia de la flor,
que reza, sobre el albor

⁶⁰⁶ Compilado por Juan Alfonso de Baena, aproximadamente, entre los años 1430 y 1450. De él dijo Ramón Menéndez Pidal que «es una mala selección cortesana, incapaz de sentir el arte popular». Más adelante añade: «el arte popular era entonces seguido en las danzas aristocráticas, como lo indica el cosante de don Diego Hurtado de Mendoza; pero todos estos intentos de dignificación del arte popular son sistemáticamente rechazados por el cancionero palaciego de Baena.» (Ramón Menéndez Pidal, «Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española», en *Estudios sobre lírica medieval*, *op. cit.*, pág. 42 y 55, respectivamente).

del altar, la canción blanca
y azul del Mes de María;

La segunda sección, “Canciones Andaluzas”, comienza con “Bandera de Andalucía”, serie de cinco tercetos más una sextilla final de versos octosílabos y hexasílabos de rima libre y asimétrica:

Bandera de Andalucía,
si yo te hiciera, estos tres
colores te pintaría:

Azul, blanco y amarillo:
los tres colores del sol
sobre todos los caminos.

[...]

Bandera de Andalucía,
si yo te hiciera, estos tres
colores te pintaría:

Azul del cielo,
blanco de la tapia
y amarillo del albero.

A pesar de que las cancioncillas de su primera publicación puedan resultar más pegadizas y musicales con rima consonante, Collantes presenta más aciertos en poemas de verso libre o rima asonante, ya que las rimas ripiosas de algunas estrofas son tan forzadas que pierden su valor expresivo, cuando no resultan hilarantes. Este es el caso de poemas como “La ofrenda de las dos alas”, con una clara referencia a Eros (Cupido en la mitología romana):

II

No le dispares tu flecha,
que será flecha perdida
y vuelves a rimar la endecha
de tu vereda derecha,
luminosa y florecida
de tu vida.

o “La canción más honda”, de la que ya hemos transcrito las dos primeras estrofas más arriba,
con aire de canción adolescente:

por que tienes una franca
sonrisa, que sabia arranca
todo negro pensamiento
de mi carne, por que siento
que me encantas, ahora quiero
decir, cerca de tu blonda
cabellera, la más honda
canción de mi Cancionero.

Desde que te conocí
no sé que cosa ha nacido
alegre, dentro de mí;
es como un nuevo latido
caliente y desconocido
que late solo por tí...

En “Cartas de novias”, que bien podría llamarse “Notas de novias” por la brevedad y
contenido de las estrofas y por la insuficiencia de emoción, la voz femenina toma

protagonismo y nos ofrece un claro ejemplo de correspondencia con el papel pasivo de la mujer de la época, cuyo entretenimiento pasaba a menudo por contemplar el discurrir de la vida desde la ventana, siendo al mismo tiempo paraíso, como decía una seguidilla de la *Tragedia Policiana* (1547), de Sebastián Fernández:

Páreste á la ventana,
Niña en cabello;
Que otro paraíso
Yo no le tengo.⁶⁰⁷

La joven que espera al amado en una silla baja o aguarda la llegada de una carta junto a la ventana es el ángel del hogar, arquetipo de la mocita andaluza ideal y respetable, es decir, inocente, pura (se adorna con jazmines y nardos), devota y prudente, como sugiere la copla:

Después de la misa,
junto a la ventana
—que tú bien conoces—
espero tus cartas.

“La canción del verso despreciado” y “Cartas de novias” consagran una imagen femenina que gozará de bastante éxito durante el franquismo, pues está en consonancia con lo que la sentimentalidad nacionalcatólica aconsejaba, y que se recoge a la perfección en la copla “Candelaria, la del Puerto”, cantada por Concha Piquer: «Y en cuestiones de cariño a los hombres tiene a raya, / porque sabe dar desplantes y es mujer buena y cabal.»

Por último, queremos comentar que la preferencia de Collantes por los versos marianos

⁶⁰⁷ Rodríguez Marín la incluye en *La copla. Bosquejo de un estudio folklórico*. Conferencia leída en la Fiesta de la Copla que celebró el Ateneo de Madrid el 6 de abril de 1910, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1910, pág. 20.

contrastaba con las tendencias irreverentes, iconoclastas y rebeldes que marcaban las vanguardias. Fernando Villalón llegó a defender la poesía de su amigo frente a los ataques y burlas, como se ve en el poema que le dedica y recita el 10 de diciembre de 1926 con motivo del homenaje que le hicieron los integrantes del grupo *Mediodía* para celebrar el premio que le otorgó la Academia de Buenas Letras de Sevilla por su “Romancillo de la Pureza”:

Tú, con tu bufandita y tu alado sombrero,
no niegas lo que eres: un pulido coplero.
No temes al ruido de espumoso torrente
ni escribes en camelo cursi e impertinente.

[...]

Tú vas por los caminos con la verdad en tu mano,
rimando las pasiones del corazón humano.
No te importan las bielas ni el piñón de artificio
que vistos al desnudo son más feos que Picio.

Si sientes tú un poema a la Virgen María,
¿por qué no has de escribirlo? Otro lo escribiría
a el sapo o al volante de un coche Dodge Brothers.

Brother Alejandro, poeta cardinal,
sigue puliendo versos sobre un limpio cristal.
Escribe romancillos para la Inmaculada,
que otros escriban trovas químico-invertebradas.

En conclusión, la obra de Collantes de Terán ofrece con su original voz una interesante muestra de poesía neopopular (aderezada con folclore y algo de costumbrismo, como se ha podido ver en estas estampas) que merece ser reivindicada.

3.10 Rafael Alberti

Yo soy Rafael Alberti, el que trabajó un tiempo en gongorinos mármoles la forma de su voz. El que haciéndose huésped becqueriano de las nieblas se agarró en lucha desesperada con los ángeles, cayendo al fin herido, alicortado, a la tierra.

(Rafael Alberti)

Cuando Rafael Alberti (El Puerto de Santa María, 1902-1999) comienza a escribir en la década de 1920, lo hace en cierta forma impulsado por esa fascinación que le produce la innovación artística del creacionismo y del ultraísmo (movimiento lleno de concomitancias con la plástica). Así, los recursos ultraístas juegan un papel importante en «aquella melancólica nostalgia que habría de agudizarse plenamente en las canciones del marinero arrancado de su mar gaditana»⁶⁰⁸, especialmente en cuatro poemas paradigmáticos de *Marinero en tierra* (1924): “Balcón del Guadarrama”, “La sirena del campo”, “Tres poemas sueltos” y el suprimido “Mapa mundo”⁶⁰⁹. No obstante, Alberti dirige pronto su atención a la tradición, considerando que la verdadera vanguardia iba a ser el grupo de «poetas que estábamos a punto de aparecer, todos aún inéditos —salvo Dámaso, Lorca y Gerardo Diego— pero ya dados a conocer algunos en *Índice*, la revista que Juan Ramón Jiménez [...] había empezado a publicar»⁶¹⁰. Una vuelta a la tradición relacionada con la exaltación de la espontaneidad y frescura del hombre libre de ataduras y convencionalismos⁶¹¹ y que posibilita «el salto vital de

⁶⁰⁸ Rafael Alberti, *Obras Completas, Poesía (1920-1938)*. Tomo I. Recopilación, prólogo, cronología, bibliografía y notas de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, págs. 8-9.

⁶⁰⁹ José María Barrera López, «En torno al neopopularismo de *Marinero en tierra*», en Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (coords.), *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003, pág. 16.

⁶¹⁰ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, 1 (Primero y Segundo libros), *op. cit.*, pág. 182.

⁶¹¹ «A mediados de los años 20, algunos poetas iniciados en los códigos vanguardistas vuelven su vista atrás, a la poesía popular medieval y renacentista, a los cancioneros y a la lírica octosilábica de Gil Vicente, Góngora y Lope de Vega. Este regreso a la tradición poética española [...] se relaciona, no obstante, con la intencionalidad

la modernización»⁶¹², pues «puede utilizarse como fórmula de vanguardia, como un modelo de continuar la tradición selectiva»⁶¹³. De hecho, referentes como Gil Vicente y los cancioneros confluyen en *Marinero en tierra* junto a las evocaciones ultraístas y creacionistas con gran naturalidad y sin necesidad de solaparse⁶¹⁴.

Además de Gil Vicente⁶¹⁵ y los cancioneros, que descubrió junto a Dámaso Alonso⁶¹⁶, el conjunto de la obra neopopularista de este Orfeo andaluz no puede ser entendido sin la importancia que desempeñan Lope de Vega y Góngora. Del primero ya se declaró sobrino y manifestó las mismas aspiraciones que el Fénix: beber de lo popular «para devolverlo reinventado.»⁶¹⁷ El vínculo con Góngora se reitera en todo el grupo poético del 27 mediante la «evocación de un mundo mítico marino como isla-paraíso.»⁶¹⁸ Gongorismo «occidental, de mar y salinares»⁶¹⁹ y neopopularismo vienen a ser el haz y el envés de una misma moneda, que, en *Marinero en tierra*, se concreta en la mezcla de tercetos gongorinos con las fragancias populares. Esa recuperación de la poesía popular y esa rehabilitación del gusto por Góngora formaba parte, según Dámaso Alonso, de un movimiento anterior que había adquirido una dimensión y significación mayores gracias al grupo del 27:

Participamos ampliamente en un movimiento —anterior ya a nosotros, pero que nosotros

vanguardista de cantar al hombre puro no sujeto a las convenciones del mundo moderno. El gusto por la lírica popular —sincrética, sencilla, inquietante, tensa, dramática, rítmica— procedería, así, de la raíz vanguardista, exaltadora de la inocencia, el adanismo y la espontaneidad.» (Gaspar Garrote Bernal, «Introducción», *Trayectorias poéticas del Veintisiete*, Madrid, Novelas y Cuentos, 1994, págs. 25-26).

⁶¹² Luis García Montero (ed.), «Biografía», *Rafael Alberti: El poema compartido*, op. cit., pág. 117.

⁶¹³ Rafael Alberti, *Obras Completas. Poesía (1920-1938)*, op. cit., pág. 57.

⁶¹⁴ Véanse Andrés Soria Olmedo, «La depuración de la mirada», art. cit., págs. 115-116 y Andrés Soria Olmedo, «Los usos de lo popular», en Luis García Montero (ed.), *Rafael Alberti: El poema compartido*, op. cit., pág. 41.

⁶¹⁵ «Nadie se había fijado en Gil Vicente. Dámaso Alonso, Mr. Trend, Pepe Bergamín y yo lo descubrimos». (Rafael Alberti, «Itinerarios jóvenes de España. Rafael Alberti», *La Gaceta Literaria*, nº 49, 1 de enero de 1929, pág. 2).

⁶¹⁶ Según cuenta Alberti en sus memorias, Dámaso Alonso jugó un papel destacado en su acercamiento a la lírica. Con él descubrió la obra de Gil de Vicente y el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* (editado por Barbieri en 1890), que sirvió de molde para los poemas de *Marinero en tierra* y para las canciones de *La amante*.

⁶¹⁷ Rafael Alberti, *Prosas encontradas*, op. cit., pág. 180.

⁶¹⁸ John Crispin, *La estética de las generaciones de 1925*, Valencia, Pre-Textos, 2002, pág. 75.

⁶¹⁹ Dámaso Alonso, «Góngora y la literatura contemporánea», *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, pág. 559.

fomentamos grandemente—: el gusto por la poesía popular y por las canciones populares. A un mismo tiempo, traíamos hasta el público el entusiasmo por Gil Vicente, tan entrañado en la popularidad medieval, y rehabilitábamos la memoria de don Luis de Góngora, cima de artificiosa aristocracia. La juventud actual quizá no lo pueda comprender, porque todo esto hoy parece fácil: entonces era remar contra corriente⁶²⁰.

Al referirse a la génesis de *Marinero en tierra*, Alberti explica en sus memorias de *La arboleda perdida* que la obra se estructuraba en dos partes: una con los poemas de la sierra de Guadarrama «junto a otros de diversa temática» y otra con la «que iba sacándome de mis nostalgias del mar de Cádiz, de sus esteros, sus barcos y salinas [...], persiguiendo una extremada sencillez, una línea melódica clara, precisa»⁶²¹, como lo hicieron sus referentes. Garcilaso, Gil Vicente, Pedro Espinosa, el romancero, el *Cancionero de Barbieri* conforman el sustrato de tradición erudita del que se nutren sus primeras obras: «Nada, o muy poco, tiene que ver mi primera poesía con el pueblo»⁶²², reconoce Alberti, quien coincide con Juan Ramón Jiménez en la idea de que no existe «arte popular, sino tradición popular del arte»⁶²³.

Desde que Salinas⁶²⁴ y Díez-Canedo⁶²⁵ reconocieron la influencia de la fuente cancioneril en las primeras obras de Alberti, son muchos los estudiosos que han apuntado a esa «deuda con lo tradicional llegada a él por vía culta [...] que da coherencia y explica buena parte

⁶²⁰ Dámaso Alonso, «Góngora entre dos centenarios (1927-1961)», en *Cuatro poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1962, pág. 69.

⁶²¹ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, 1 (Primero y Segundo libros), *op. cit.*, págs. 181-182.

⁶²² Rafael Alberti, «Itinerarios jóvenes de España. Rafael Alberti», *art. cit.*

⁶²³ Véase su conferencia «La poesía popular y la lírica española contemporánea», leída el 30 de noviembre de 1932 en el Seminario Románico de la Friedrich-Wilhelms-Universität de Berlín. En ella dice: «El pueblo, en su aislamiento de clase, [...] ha ido conservando modelos, en su mayoría fragmentarios, [...] que las diversas capas de civilizaciones pasadas por España fueron dejando en su memoria.» Esos romances y canciones fijados en la memoria de un pueblo no son, pues, producto de una inspiración espontánea, sino que han sido creados en la base de unas preocupaciones formales (ritmo, metro, tema...) y con un sentido y rigor artístico. Rafael Alberti, *Prosas encontradas*, *op. cit.*, pág. 100.

⁶²⁴ El popularismo albertiano está «domeñado por la inteligencia y la gracia de lo culto» (Pedro Salinas, *Literatura Española Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1996, pág. 186).

⁶²⁵ El autor señala dos fuentes de la tradición española que singularizan *Marinero en tierra*: la solera española (es decir, la poesía gongorina) y el aporte italiano (es decir, los cancioneros del siglo XV). Véase Enrique Díez-Canedo, «Rafael Alberti», *Estudios de poesía española contemporánea*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1965.

de las claves literarias de sus tres libros iniciales»⁶²⁶. De hecho, el rasgo es tan marcado y lo diferencia tanto de Lorca («más intuitivo y sin duda alguna más inmerso en el alma de lo popular»⁶²⁷) en su «consciente deseo de crear un aire popular»⁶²⁸, que José Luis Tejeda prefiere denominar la poesía de ese ciclo con el término “neotradicionalista”⁶²⁹ y no neopopularista (en línea con ese «sustrato popular literalizado» que señala Siebenman⁶³⁰). En otras palabras, la voz de la poesía popular se incorpora a través de «un proceso de extracción de “materia poética” que después será filtrada cuidadosamente y reducida a algunas notas esenciales.»⁶³¹ Baste recordar el poema “Por amiga, por amiga” de *La amante* (1926):

Por amiga, por amiga.

Sólo por amiga.

Por amante, por querida.

Sólo por querida.

Por esposa, no.

Sólo por amiga.

El texto anterior muestra de forma paradigmática cómo convergen en estas primeras obras el amor cortés, las fórmulas de la poesía galaico-portuguesa de la Edad Media⁶³², romances como el de la Infantina, cuyas reverberaciones se sienten en esos versos («Por Dios te ruego, caballero, / Llévesme en tu compañía, / Si quisieres por muger, / Si no, sea por

⁶²⁶ José Jurado Morales, «Buscando la voz poética primera. *La amante*», en Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (coord.), *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, op. cit., pág. 33.

⁶²⁷ Francisco Javier Díez de Revenga, *La métrica de los poetas del 27*, op. cit., pág. 230.

⁶²⁸ Ídem.

⁶²⁹ José Luis Tejeda, *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1976.

⁶³⁰ Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, op. cit., pág. 319.

⁶³¹ Andrés Soria Olmedo, «La depuración de la mirada. En torno al neopopularismo en Rafael Alberti», art. cit., pág. 115.

⁶³² Véase Ricardo Senabre, en Víctor García de la Concha (ed.), *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*, op. cit., pág. 339.

amiga»⁶³³), e incluso un sutil sentimiento de desgarró existencial, presente en muchas composiciones de temática amorosa de los cancioneros⁶³⁴, tan cerca del cante jondo y de las coplas populares andaluzas. Ahí radica la originalidad de Alberti, que moderniza los temas de los cancioneros del Siglo de Oro incluso a través de la parodia, como se aprecia en esos baños de amor del *Cancionero de la Vaticana*⁶³⁵ actualizados en este cuadro de verano de *Marinero en tierra*⁶³⁶:

¿Cuándo llegará el verano?

¿Cuándo veré desde tierra,
amor, tu tienda de baños?

Inflado tu bañador,
vestida, hundirás el agua,
y saldrás desnuda, amor;

que el mar sabe lo que hace
para que te quiera yo.

Los poemas de *Marinero en tierra* se nos ofrecen como un «sartal de cantares marineros»⁶³⁷ que presenta, con breve esquema métrico, temas variados, desde los tradicionales marinos hasta las nanas, como esta “Nana del niño muerto”, que parece casi una réplica a la cantiga “Sedia m’eu na ermida de San Simon”⁶³⁸, del *Cancionero de la Vaticana*:

⁶³³ En Agustín Durán (ed.), *Romancero de romances caballerescos é históricos anteriores al siglo XVIII*, Parte I, Madrid, Imprenta de Don Eusebio Aguado, 1832, pág. 11.

⁶³⁴ Joaquín González Cuenca (ed.), *Cancionero Musical de Palacio*, Madrid, Visor, 1996, pág. 11.

⁶³⁵ *Cancionero de la Vaticana* o *Cancionero de la Biblioteca Vaticana*, descubierto por Fernando Wolf en la Biblioteca Apostólica Vaticana de Roma, en 1840, recoge 428 cantigas de amor, amigo y escarnio de la poesía medieval gallegoportuguesa.

⁶³⁶ Rosa M^a Martín Casamitjana, *El humor en la poesía española de vanguardia*, op. cit., pág. 313.

⁶³⁷ Pedro Salinas, *Literatura Española Siglo XX*, op. cit. pág. 187.

⁶³⁸ Canción número 438 del *Cancionero de la Vaticana*. En el poema, entre las quejas que exhala una mujer por la ausencia de su amado, se encuentran el no tener barquero ni remador: «E cercaronmi as ondas que grandes son, / e non ei barqueiro nen remador».

BARQUERO yo de este barco,
sí, barquero yo.

Aunque no tenga dinero,
sí, barquero yo.

Rema, niño, mi remero.
No te canses, no.

Mira ya el puerto lunero,
mira, miraló.

Tras recibir el Premio Nacional de Poesía, Alberti se centra en la creación de un libro nuevo, con el sugerente título de *Cales negras*, que le permite «condensar así todo lo oscuro, trágico y misterioso que se escondía bajo la cal ardiente de Rute»⁶³⁹, un pueblo «abundante de suicidas y borrachos, de gentes locas»⁶⁴⁰ que, según el poeta, combina el misticismo religioso con las arcaicas supersticiones y los crímenes más sórdidos.

En el verano de 1925, Alberti acompaña a su hermano Agustín, corredor de vinos, en un viaje por Castilla, Cantabria y País Vasco. Los nuevos paisajes de la meseta castellana y del mar del norte trazarían en su cuaderno de viaje aquellas canciones con vocación de «renovación temática y rítmica.»⁶⁴¹ Así precisa el poeta:

Iba a empezar mi segundo libro. De canciones también. En mi cuadernillo de viaje estaba escrito el título: *La amante*. ¿Quién era la que con ese nombre iba yo a pasear por tierras de Castilla hasta el Cantábrico, el otro mar, el del norte, que aún no conocía? Alguien —bella amiga lejana— de mis días de reposo guadarrameño. Todavía el marinero en tierra era quien se lanzaba a recorrer llanos, montes, ríos y pueblos desconocidos, pero esta vez sin la compañía de

⁶³⁹ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, 1 (Primero y Segundo libros), *op. cit.*, pág. 204.

⁶⁴⁰ Ídem.

⁶⁴¹ Francisco Javier Díez de Revenga, *La métrica de los poetas del 27*, *op. cit.*, pág. 229.

la hortelana azul de su mar gaditano. [...] Rítmico, melodioso, ligero, recorrí con aquella amante ya perdida más de una centena de pueblos, desparramando por casi todos ellos, y las innumerables sendas y caminos que los enlazaban, mi canción. Itinerario jubiloso, abierto en casi todo instante a la sonrisa.⁶⁴²

A la vuelta de aquel viaje, le presenta el manuscrito a Prados y Altolaguirre, quienes lo editan en noviembre de 1926 como segundo suplemento de la revista *Litoral*. Estas sencillas canciones, que contrastan con «otros poemarios suyos más ambiciosos, ricos y complejos, y que además responden a momentos existenciales más significativos»⁶⁴³, descollaron por su diafanidad y sobriedad:

[...] la brevedad de sus poesías, el corto número de versos de cada una [...] y su estilo despojado de adornos inútiles —a veces hasta de verbos— que les da en ciertos casos la brevedad de mensajes telegráficos. La profunda originalidad de Alberti reside aquí en la manera de tratar el tema y los motivos del paisaje castellano.⁶⁴⁴

Al igual que ocurre en *Diario de un poeta recién casado* (1917) de Juan Ramón Jiménez (obra a la que *La amante* está estrechamente ligada), el cromatismo, las referencias topográficas en cada uno de los poemas, el mar como símbolo, etc., revelan la importancia del viaje para ambos escritores y evidencian el alcance de una herencia lírica andaluza incuestionable⁶⁴⁵. No en vano, ambos eran paisanos «por tierra, mar y cielo del oeste andaluz»⁶⁴⁶.

La amante proyecta en sus casi setenta canciones un viaje circular y exótico a lugares no explorados por el poeta, «hacia las tierras altas» (Aranda de Duero, Santo Domingo de

⁶⁴² Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, 1 (Primero y Segundo libros), *op. cit.*, págs. 244-245.

⁶⁴³ José Jurado Morales, «Buscando la voz poética primera. *La amante*», *art. cit.*, pág. 35.

⁶⁴⁴ Robert Marrast (ed.), en Rafael Alberti, *Marinero en tierra, La amante, El alba del alhelí*, Madrid, Castalia, 1982, pág. 37.

⁶⁴⁵ José Jurado Morales, «Buscando la voz poética primera. *La amante*», *art. cit.*, pág. 37.

⁶⁴⁶ Carta de Juan Ramón Jiménez a Rafael Alberti el 31 de mayo de 1925.

Silos, Burgos...) y «hacia el litoral del norte» (Laredo, Castro Urdiales, Santurce...), con punto de partida y regreso en la capital de España, en donde, libre ya de la nostalgia andalucísima de *Marinero en tierra*, se celebra la contemplación de los elementos de una naturaleza virgen: ríos, mares, montañas, cielos...

En la obra, Alberti se presenta como embajador de la mar para los ojos de los castellanos, cuya llanura «tiene castillos, / pero no tiene una mar». Así dice en la canción 13, de Aranda de Duero a Peñaranda de Duero, donde resuenan los ecos de *Cantares gallegos* de Rosalía de Castro («Castellanos de Castilla / tratade ben ós gallegos...»), quien atravesó repetidas veces las soledades de Castilla⁶⁴⁷:

¡Castellanos de Castilla,
nunca habéis visto la mar!

¡Alerta, que en estos ojos
del sur y en este cantar
yo os traigo toda la mar!

¡Miradme, que pasa el mar!

De alguna manera, el sujeto lírico comparece como el misterioso marinero de cuya boca, la mañana de San Juan, oyó el infante Arnaldos⁶⁴⁸ un enigmático cantar. Leamos una parte del famoso romance novelesco:

Marinero que la guía
diciendo viene un cantar,

⁶⁴⁷ «eu qu'atrasei repetidas veces aquelas soledades de Castilla, que dan idea d' ó deserto» (Rosalía de Castro, prólogo a *Cantares gallegos*, Vigo, Imprenta de Juan Compañel, 1863, págs. X-XI).

⁶⁴⁸ «Es el romance del Conde Arnaldos la canción española de tema marino más lograda de la lírica anónima, y en ella encuentra Alberti un precedente a su aventura por el mar.» (Solita Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, op. cit., pág. 100).

que la mar ponía en calma,
los vientos hace amainar;
los peces que andan al hondo,
arriba los hace andar;
las aves que van volando,
al mástil vienen posar.
Allí habló el infante Arnaldos,
bien oiréis lo que dirá:
—Por tu vida, el marinero,
dígame ora ese cantar.
Respondiole el marinero,
tal respuesta le fue a dar:
Yo no digo mi canción
sino a quien conmigo va.

Pero, a diferencia de este, Alberti sí quiere compartir con su auditorio la naturaleza de las costas gaditanas. Incluso los restos del teatro romano de Clunia evocan la presencia del mar en el poema “Ruinas”:

Siéntate en las graderías
y mira la mar —el campo
de Castilla—.

El poeta compara la fauna y vegetación del interior con las de la costa, de modo que animales como la garza, la vaca, la cabra, las mulas, los ciervos, corzos y venados habitan el espacio en donde crecen el rosal, la zarza, el chopo, el álamo, el olmo, los mimbrales y los tréboles. El verde del prado difiere del verde de esa mar jocunda y fresca («el remo para remar» trae el eco de Gil Vicente), y la vaca contrasta con la escama del pescado:

La vaca. El verde del prado,
todavía.

Pronto el verde de la mar,
la escama azul del pescado,
el viento de la bahía
y el remo para remar.

La necesidad perentoria de ver el mar casi raya en la hipérbole en la canción 34 con esa aceptación de la tortura⁶⁴⁹:

¡Arrancadme los cabellos,
y señaladme la cara
con los dedos!
[...]
¡Echadme arena en los ojos,
hacedme perder el habla,
y partidme en dos el tronco
con un hacha!

Que yo, a pesar, lo veré.

La presencia de los animales se evidencia no sólo en la lectura de *La amante*, sino también en su obra precedente, *Marinero en tierra*, y en la posterior, *El alba del alhelí* (1927)⁶⁵⁰. De hecho, se puede constatar que existen cancioncillas hermanas en estas tres obras y un claro ejemplo sería “Mi corza” de *Marinero en tierra*, “De paso (El chopo de la muerte)” de *La amante*, y “El ciervo, la cierva y la cervatilla (Muerte)” de *El alba del alhelí*. La primera

⁶⁴⁹ Véase Kurt Spang, *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, Pamplona, EUNSA, 1991.

⁶⁵⁰ La obra es posterior sólo desde el punto de vista cronológico de su publicación, pero no de su creación, pues ya se había gestado una buena parte antes de que surgiera *La amante*.

y la última composición añaden a las imágenes de los animales el elemento del agua, formando así un núcleo importante muy conectado con la tradición literaria:

MI CORZA

En Ávila, mis ojos...

Siglo XV

Mi corza, buen amigo,
mi corza blanca.

Los lobos la mataron
al pie del agua.

Los lobos, buen amigo,
que huyeron por el río.

Los lobos la mataron
dentro del agua.

DE PASO

(EL CHOPO DE LA MUERTE)

Madrigalejo del Monte

Aquí los mataron, vida,
aquí los mataron.

Eran mis buenos amigos,
vida,
y aquí los mataron.

EL CIERVO, LA CIERVA Y LA CERVATILLA

(*Muerte*)

...Y el ciervo, arrodillado,
gimiendo: ¡Vida!

La cierva, por el vado,
llorando: ¡Hija!

La cervatilla, niño,
muerta, en la orilla.

La cita que abre el poema “Mi corza” corresponde a una canción tradicional anónima de sólo cinco versos («En Ávila, mis ojos, / dentro en Ávila. / En Ávila del Río / mataron mi amigo. / Dentro en Ávila»), presente en el *Cancionero de Barbieri*. El poemita presenta una estructura de estribillo (dos primeros versos) con glosa que muestra una gran condensación trágica. El único verbo invade todo el poema, que adquiere ese halo de fatalidad⁶⁵¹.

Como vemos, la glosa de Alberti es una explicación o ampliación del texto precedente, de la poesía temática, y supone un necesario y reconocible diálogo con la tradición que el poeta continúa y vivifica. Sin caer en la imitación o simple reproducción, en este poema se observa la perfecta unión de tópicos y temas líricos tanto medievales como renacentistas: la muerte de la amada, el blanco símbolo de la mujer, etc.⁶⁵² Asimismo, interesa resaltar especialmente el influjo de la poesía petrarquista en el empleo del color blanco, turbador aquí si se imagina en contraste con el rojo sangre de la muerte que provocaron los lobos.

La presencia del ciervo y de la corza está relacionada desde antiguo con el amor, que aquí adquiere tintes trágicos por la muerte de ambos. Un análisis exhaustivo nos llevaría a

⁶⁵¹ Véase José María Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968, págs. 64, 91 y 92.

⁶⁵² Carmen Hernández Valcárcel, *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*, op. cit., pág. 256.

conectar estos versos de Alberti con la poesía gallegoportuguesa y, posteriormente, con la de San Juan, por lo que la importancia de las fuentes de la tradición queda de nuevo validada en el caso de este poeta. No olvidemos que el ciervo (también presente en la obra de San Juan de la Cruz) tiene «un uso erótico o amoroso [...] en la literatura de todos los tiempos y lugares», representando unas veces al hombre y otras a la mujer⁶⁵³.

Nosotros relacionamos los tres poemas anteriores de Alberti con una canción que recoge el *Cancionero Musical de Palacio* de Barbieri, donde se refleja parte de los contenidos de las mayas, y que dice así:

Por mayo era, por mayo,
quando faze las calores,
quando dueñas i donzellas
todas andan con amores,
quando los qu'están penados
van servir a sus amores,
que non sé cuándo es de día
nin sé cuándo es de noche
sino por una paxarilla
que me cantava al alvor.
Matómela un vallestero,
¡de Dios haya el galardón!
Las barbas de la mi cara,
çñololas en rededor.
Cavalleros y escuderos
van servir a sus señores,
sino yo, triste cuitado,

⁶⁵³ Véase Domingo Ynduráin (ed.), San Juan de la Cruz, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 36.

que yago en estas prisiones.

Cabellos de mi cabeça

me allegan al corbejón;

de noche los he por cama

i de día por cobertor.

Esta versión del “Romance del Prisionero”⁶⁵⁴, de la que habla Menéndez Pidal, es, como se puede ver, «desordenada y confusa; al músico no le preocupó el texto de la canción»⁶⁵⁵. Ello se debe a que «en tiempos del *Cancionero musical de Palacio* los músicos no sentían el escrúpulo de los poetas contemporáneos, y solían aceptar sin más el texto que les venía a la mano.»⁶⁵⁶ La confusión, a nuestro juicio, aparece claramente marcada por la elipsis en la cadena expositiva (entre los versos seis y siete), de modo que se distinguen dos tonos: uno claramente festivo y alegre en los seis primeros versos, próximo a las mayas que celebran la primavera⁶⁵⁷, y otro más trágico, abruptamente introducido por el verso «que non sé cuándo es de día».

Aunque el romance que recoge Pidal en su *Flor Nueva de Romances Viejos* es algo más lógico y coherente en la disposición de los versos que el fragmento anterior, hemos de señalar que, con los años, el romance se redujo a unos cuantos versos de hondo lirismo, como atestigua esta versión de la tradición oral moderna:

⁶⁵⁴ Llama la atención otra versión difundida entre los judíos sefardíes de Salónica (Grecia), recogida por Manuel Alvar: «De día era, de día / de día y no de noche, / cuando los belos mancebos / servían a sus amores; / quien los vence con naranja, / quien los vence con limones, / quien los vence con manzanas, / qu'es el fruto de los amores. / Triste lo digo, el mezquino, / que cayí en estas prisiones; / ni sé cuándo es de día / ni menos cuándo es de noche. / Tenía tres avesicas, / que me cantaban rojioles, / la una era de prima, / la otra de medianoche, / la más chiquitica d'ellas / me cantaba al albares. / Agora, por mis pecados, / no sé quién me las llevó. / Si me las llevó el buen rey / tiene mil pares de razón, / si me las llevó la reina, / el Dió que sea pagador, / si me las mató el carcelero, / él que tenga gualadrón.» Véase Manuel Alvar, *El romancero viejo y tradicional*, Ciudad de México, Porrúa, 1971.

⁶⁵⁵ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. *Teoría e historia*, *op. cit.*, pág. 45.

⁶⁵⁶ Margit Frenk Alatorre, «Glosas de tipo popular en la antigua lírica», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 12, nº 3-4, 1958, pág. 305.

⁶⁵⁷ Dice Menéndez Pidal que «la pérdida de la lírica más antigua castellana es casi completa, y apenas podemos presumirla atendiendo a derivaciones y reflejos escasos, relativamente tardíos. No conocemos, por ejemplo, ninguna canción de mayo, y, sin embargo, sabemos que era un género que cada año reverdecía con la primavera en alegres fiestas de antiquísima tradición, derivadas de las fiestas florales paganas.» (Ramón Menéndez Pidal, «Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española», en *Estudios sobre lírica medieval*, *op. cit.*, pág. 30).

Mes de mayo, mes de mayo, cuando los grandes calores,
Cuando los trigos se encañan y los campos echan flores.
Yo, pobrecito de mí, metido en estas prisiones.
Sólo tenía una tórtola que me cantaba los amores;
Me la mató un caballero: Dios le dé las galardones.

A pesar de la clara diversidad temática, *La amante* nos llega en forma de cancionero amoroso en donde el amor se presenta en elementos como el viento, el álamo, la corza...⁶⁵⁸ La obra se cierra con un poema dramatizado en el que el poeta y la amada se despiden, tema muy recurrente en las cancioncillas mozárabes:

—¡Adiós, mi buen andaluz!
—¡Niña del pecho de España,
mis ojos! ¡Adiós, mi vida!
—¡Adiós, mi gloria del sur!
—¡Mi amante, hermana y amiga!
—¡Mi buen amante andaluz!

Al igual que en la lírica galaicoportuguesa, la repetición paralelística adquiere «un predominio muy característico»⁶⁵⁹, los recursos rítmicos de esta obra, el paralelismo y los estribillos (presentes en *Marinero en tierra*), unidos a otros efectos reiterativos, «marcan la musicalidad de los poemas.»⁶⁶⁰

De obligada mención y breve reseña en el camino de creación de *El alba del alhelí* es *Cuaderno de Rute* (Sierra de Rute, 1925-Almería, 1926), que permaneció inédito hasta que lo rescató María Alberti, sobrina del poeta, y se publicó en *Litoral*, en 1977. Las poesías y prosas

⁶⁵⁸ Armando López Castro, «Rafael Alberti y la poesía tradicional», *Gramma y cal: revista insular de Filología*, Vol. 2, 1998, pág. 95.

⁶⁵⁹ Ramón Menéndez Pidal, «Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española», en *Estudios sobre lírica medieval*, *op. cit.*, pág. 8.

⁶⁶⁰ Francisco Javier Díez de Revenga, *La métrica de los poetas del 27*, *op. cit.*, pág. 237.

que forman el conjunto, de «marcado carácter intimista»⁶⁶¹, recogen apreciaciones sobre este pueblo de la serranía cordobesa, que, como advierte el poeta, bien podrían ser aplicables a otros pueblos de las serranías andaluzas. En *Cuaderno de Rute*, Alberti nos habla de personajes extravagantes, desgraciados y raros, como el poeta Antoñuelo-canta-recio, el poeta beodo Rafael de la Lázara, el amigo sillero y borrachín Carabina, etc.

El poeta explica en los siguientes términos por qué aquellos textos no fueron publicados en su momento:

Las prosas dedicadas a diversos personajes, populares, ruteños, nunca fueron publicadas, por parecerme, sobre todo entonces, demasiado ceñidas a lo local, sin trascender más allá de los límites de aquel dramático pueblo caído entre los montes cordobeses. Hoy las encuentro interesantes, además de un jalón, algo diferente, en la totalidad de mi obra literaria.

Algunas de las poesías —canciones— que aquí dejo quizá no las incluí en “El alba del alhelí” por considerar unas ecos de otras o por no haber reunido a mano este cuaderno en el momento de componer aquel libro, al que realmente pertenecen. Entre estas canciones, lo mismo que en las de “La encerrada” y “La Maldecida”, ya publicadas, hay algunas que pueden también [sic] considerarse el origen de “El adefesio”, mi obra teatral, que urdí, pasado el tiempo, en los primeros años de mi destierro en la Argentina, a base de algún hecho real y singulares personajes casi entrevistados que se quedaron en mi memoria juvenil, recreados luego poéticamente en la distancia.⁶⁶²

Una mañana cogió el tren rumbo de nuevo a Rute. Alberti portaba los manuscritos de *La amante* y *Cales negras*, que finalmente cambió por el título de *El alba del alhelí*, cuyas canciones, «inspiradas en una realidad vivida»⁶⁶³, mantienen «en todo su vigor el arte de la

⁶⁶¹ José María Amado, «Nota explicativa», en Rafael Alberti, *Cuaderno de Rute* (1925). Poemas, prosas, epistolario, Málaga, *Litoral*, nº 70-71-72, 1977, pág. 28.

⁶⁶² Rafael Alberti, *Cuaderno de Rute* (1925). Poemas, prosas, epistolario, *op. cit.*, pág. 18.

⁶⁶³ Robert Marrast (ed.), en Rafael Alberti, *Marinero en tierra, La amante, El alba del alhelí*, *op. cit.*, pág. 41.

poesía irregular y de cancionero»⁶⁶⁴ con un ritmo muy vivo, «más “popular” que “culto”»⁶⁶⁵, en línea con «el Manuel Machado de *Cante hondo*»⁶⁶⁶ y «fiel a la reinvención y reinterpretación de los motivos tradicionales que practicaran en distintos registros Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, imprimiéndoles un sello muy personal».⁶⁶⁷

El alba del alhelí anuncia de forma sintética a través del título, «con su juego de vocales abiertas [...], apenas apoyadas en la levedad de las eles, y la inesperada í final, acentuada como un pito de verbena, [...] su traviesa alegría.»⁶⁶⁸ Con el prólogo, abre las puertas al colorido repertorio de frescas y olorosas plantas (el alhelí), algunas usadas como emolientes (el malvavisco), hierbas desecadas (el heno) y bálsamos aromáticos como el benjuí, con los que deleitará al lector del libro.

Para nosotros resulta especialmente llamativa la función deíctica del título, pues señala claramente a la tradición. No olvidemos que, en la lírica popular hispánica, tanto en las alboradas como en las canciones de alba, el amanecer desempeña un papel primordial: en las primeras, porque anuncia el momento propicio para el encuentro; en las segundas, porque el despunte del nuevo día obliga a la separación de los amantes, cuya reputación está en juego. En lo que respecta al alhelí, resulta curioso que esta olorosa flor, que a menudo crece de forma espontánea, también sea usada como ornamentación para las novias en el día de la boda.

El alhelí, especie oriunda de la cuenca del Mediterráneo, Asia central y Sudáfrica, que adopta distintos y variados colores, está representado por el poeta en tres tonos distintos que marcan la progresión del libro: el blanco del primer libro, que simboliza la pureza e inocencia, representadas en algunas figurillas (la Virgen, San José, la mula...), instrumentos (panderetas)

⁶⁶⁴ Francisco Javier Díez de Revenga, *La métrica de los poetas del 27*, op. cit., pág. 239.

⁶⁶⁵ Robert Marrast (ed.), en Rafael Alberti, *Marinero en tierra*, *La amante*, *El alba del alhelí*, op. cit., pág. 41.

⁶⁶⁶ Ídem.

⁶⁶⁷ Ídem.

⁶⁶⁸ Solita Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, op. cit., pág. 123.

y canciones, «agrupa los poemas ligeros, graciosos, juguetones, suaves...»⁶⁶⁹ de *Cuaderno de Rute*; “El negro alhelí” incorpora la oscuridad de las maldiciones, de la muerte y de sucesos trágicos a través de títulos como “La maldecida”, “La encerrada”, “Alguien”, “El prisionero”... En esa segunda parte, «se acerca Alberti al tono lorquiano»⁶⁷⁰; y el verde de la tercera sección «se la dejaba al mar»⁶⁷¹. Como se puede ver, los tres colores no tienen que ver realmente con la especie a la que califican, sino que, más bien, adquieren valor y relevancia por lo que connotan.

Del blanco alhelí nos llama la atención el poema “La húngara”, que contiene una serie de «coplillas dedicadas a una preciosa muchacha magiar, vagabunda con su familia dentro de un carro verde ornamentado de flores, pájaros y espejitos»⁶⁷². Sin duda, Alberti cantaba a una gitana del este⁶⁷³, sucia, despeinada, vestida de corriente algodón, que recorría España en un carromato, vendiendo caballos malos en las ferias de ganados o fruslerías (banderolas, alfileres...) en verbenas, y que dormía junto a los puentes. Su hija Aitana lo recordaba en *Rute*, 52 años después de la visita que realizó el poeta: «Por estas cercanías acampaba el pobre carromato de la gitanilla que te inspiró “La húngara”...»⁶⁷⁴

Los primeros versos son la idealización de un tipo de vida muy próxima al contacto y comprensión de la naturaleza, una existencia que el sujeto lírico quisiera para sí «por lo que tiene de aventura en movimiento»⁶⁷⁵ —la vida nómada por todo el mundo, al abrigo del sol—, aunque ciertamente incompatible con los deberes que imponen las leyes civiles que regulan la vida en sociedad:

⁶⁶⁹ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, 1 (Primero y Segundo libros), *op. cit.*, pág. 256.

⁶⁷⁰ Robert Marrast (ed.), en Rafael Alberti, *Marinero en tierra, La amante, El alba del alhelí*, *op. cit.*, pág. 42.

⁶⁷¹ Ídem.

⁶⁷² Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, 1 (Primero y Segundo libros), *op. cit.*, pág. 206.

⁶⁷³ «Quizás Alberti, para que su voz suene como inconfundiblemente suya, evita la palabra gitano, más corriente, para disociar su propósito del de García Lorca.» (Solita Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, *op. cit.*, pág. 128).

⁶⁷⁴ «Carta de Aitana Alberti a su padre», en Rafael Alberti, *Cuaderno de Rute* (1925). Poemas, prosas, epistolario, *op. cit.*, pág. 11.

⁶⁷⁵ Solita Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, *op. cit.*, pág. 128.

Quisiera vivir, morir,
por las vereditas, siempre.
¡Déjame morir, vivir,
deja que mi sueño ruede
contigo, al sol, a la luna,
dentro de tu carro verde!

Estos versos enlazan con tres coplillas no incluidas en esta serie, dentro de *El alba del alhelí*, y que se dieron a conocer en la publicación de *Cuaderno de Rute*. De ellas, destacamos la tercera, donde el yo poético manifiesta el deseo de mimetizarse con el grupo a través de la indumentaria, aspecto que le afea a la muchacha, como veremos más abajo, en el segundo pasaje de la serie de *El alba del alhelí*:

Mi traje es muy feo. Toma.
Dame el traje de tu hermano.
Para vivir junto a ti,
quiero volverme gitano.

Esta bella y sensual húngara representa, por un lado, la bohemia de una vida libre y satisfactoria, al margen de abstrusas leyes y en contra de cualquier asimilación o aburguesamiento forzoso; y por otro, concentra algunos estereotipos negativos a los ojos de las personas de orden (con costumbres ajustadas a las reglas y a la moral rígida y tradicional). Así, vemos cómo la voz del sujeto lírico, representante de la cultura dominante, amonesta a la húngara por su indumentaria barata (vestida de percal) y por su falta de compostura (sucia y despeinada)⁶⁷⁶, mientras en el tercer pasaje se conmueve ante la ausencia de resguardo y

⁶⁷⁶ Una indumentaria y un aseo correctos son las puertas para ganar la consideración de los otros. Como se recuerda en el punto 12 de la Cartilla del Guardia Civil, «El desaliño en el vestir infunde desprecio». Véase la Cartilla del Guardia Civil. Redactada en la inspección general del arma. Aprobada por S. M. en Real orden [sic] de 20 de diciembre de 1845. Madrid, Imprenta de D. Victoriano Hernando, 1846, pág. 13.

abrigo, «prodigiosa fuerza pasiva para resistir la intemperie»⁶⁷⁷:

2

—Vas vestida de percal...

—Sí, pero en las grandes fiestas

visto una falda de raso

y unos zapatos de seda.

—Vas sucia, vas despeinada...

—Sí, pero en las grandes fiestas

me lava el agua del río

y el aire puro me peina.

3

...Y yo, mi niña, teniendo

abrigo contra el relente,

mientras va el sueño viniendo.

...Y tú, mi niña, durmiendo

en los ojitos del puente,

mientras va el agua corriendo.

En lo que respecta a la métrica de esta obra, Díez de Revenga destaca el cultivo de las seguidillas «en las conocidas “Seguidillas a una extranjera”. Responde aquí con gran facilidad al esquema tradicional de cuartetos de asonancia en los pares y sueltos los impares heptasílabos

⁶⁷⁷ Francisco M. Pabanó, *Historia y costumbre de los gitanos*, Mairena del Aljarafe, Extramuros, 2007, pág. 50.

mientras que aquéllos son pentasílabos»⁶⁷⁸, tal y como se observa en las dos primeras estrofas:

Todos los torerillos
que hay en Sevilla,
te arrojaron, al verte,
la monterilla.

Dinos cómo te llamas,
flor extranjera.
—Entre los andaluces,
la *arrebolera*.

Y también llama la atención sobre algunos ejemplos de cosante o similar⁶⁷⁹, como “¡Al puente de la golondrina!”, señalado por Navarro Tomás, que, «aunque no conste de pareados sino de parejas de octosílabos de rimas correlativas, responde asimismo al tipo del cosante por la repetición entrelazada de los octosílabos y del estribillo»⁶⁸⁰:

—¡Vente, rondaflor, al puente
de la golondrina, amor!

—Buenos días, hiladora
del agua-rosa-naciente!

—¡Buenos días, rondaflor!

¡Vente, rondaflor, al puente
de la golondrina, amor!

—Buenas noches, veladora

⁶⁷⁸ Francisco Javier Díez de Revenga, *La métrica de los poetas del 27*, op. cit., págs. 243-244.

⁶⁷⁹ *Ibidem*, pág. 244.

⁶⁸⁰ Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Barcelona, Labor, 1986, pág. 491.

del agua-dalia-durmiente!

—¡Buenas noches, rondaflor!

¡Vente, rondaflor, al puente

de la golondrina, amor!

Con la estructura del villancico están “El tonto de Rafael (Autorretrato burlesco)” y “El niño de la Palma” (Chufllillas), toda una muestra de espontaneidad dedicada al torero rondeño Cayetano Ordóñez Aguilera, del que era gran admirador, que no gustó a Ignacio Sánchez Mejías. La idea del subtítulo, que aparece entre paréntesis, se la dio el propio torero, pues, cuando Alberti fue a visitarlo para mostrarle emocionado aquellos versos recién creados, le explicó que se trataba de unos versos ligeros, donde el torero le tomaba el pelo al toro, a lo que el matador le contestó: «Vamos, que eso es una especie de chufllillas»⁶⁸¹:

¡Qué revuelo!

¡Aire, que al toro torillo

le pica el pájaro pillo

que no pone el pie en el suelo!

En esa misma línea de espontaneidad y frescura se encuentra la letrilla “A Don Luis de Góngora Lagartijo”, que fue censurada en 1927 y que no pudo ser incluida, como así lo tenía previsto el poeta, en la revista *Papel de Aleluyas*, dirigida entonces por Villalón. En una carta que remite desde Roma el 20 de octubre de 1968 a José María Amado (director por aquel entonces de la revista *Litoral*), le sugiere que incluya en el número dedicado a los toros el

⁶⁸¹ Rafael Alberti, *Antología comentada*. Edición de M^a Asunción Mateo, Madrid, Ediciones de la Torre, 1990, pág. 200.

poema “Corrida de Toros” o la letrilla a Góngora, que aún permanecía inédita⁶⁸²:

¡Tu capotillo, Don Luis,
tu capotillo de oro,
mira que me coge el toro!

Mi amante con su querido
me está poniendo los cuernos.

Ya suelte tacos o ternos,
soy cabrón consentido.

Si quiero mirar erguido,
me pesa la frente y lloro.

¡Tu capotillo, Don Luis,
tu capotillo de oro,
mira que me coge el toro!

Todas las noches del año,
el hijo de la gran puta,
con mi amante prostituta,
viene y va del coro al caño.

Y por si no es poco el baño,
viene y va del caño al coro.

¡Tu capotillo, Don Luis,
tu capotillo de oro,
mira que me coge el toro!

En *El alba del alhelí* también llama la atención el estilo nominal e incluso telegráfico

⁶⁸² «Sería estupendo que ahora la publicases tú, aunque fuese fuera del número, en un papel de color», dice Alberti a José María Amado. Véase *Litoral Alberti*. Edición conmemorativa de los 25 años de la revista. 1993, s. p.

de algunas composiciones, como el poema “Al y del”, donde sólo aparece un verbo en imperativo dirigido a la mula (“vuela”, en la última estrofa), precedido de una interjección (“Arre”, en la segunda estrofa), mientras que en la primera y tercera estrofa los verbos “va” y “viene” se sobreentienden por la presencia de las contracciones “al” y “del”:

En un carrito, tirado
por una mula, al mercado,
San José.

—¡Arre, mula, eh!

En un carrito, sembrado
de verduras, del mercado,
San José.

—¡Vuela, mula, eh!

Con el mismo título de “Al y del” encontramos en *Cuaderno de Rute* otro poema que no guarda relación con este anterior, pero que evoca el estilo de Gil Vicente⁶⁸³:

AL arroyo
vengo solo.

Por no tener con quién,
¡qué solo!

El agua del arroyo
va sola.

⁶⁸³ «Del rosale vengo, mi madre, / vengo del rosale. / [...] Á riberas de aquel rio / Viera estar florido, / Vengo del rosale. / [...] Viera estar florido, / Cogí rosas con suspiro. / Vengo del rosale, / Del rosale vengo, mi madre, / Vengo del rosale» (*Obras de Gil Vicente*, Tomos I, II y III, *op. cit.*).

Por no tener con quién,
¡qué sola!

Del arroyo
vuelvo solo.

Por no tener con quién,
¡qué solo!

El ir y venir de muchos versos a lo largo de los poemas funciona a modo de estribillo, con la lenta monotonía que el poeta del Puerto ya advirtió en los cantarcillos de Lope y que luego emparentaría con el son cubano⁶⁸⁴. Por ejemplo, véanse los versos del poema “Carmelilla”:

Bailar
en la mar
y remar.

¡Es la mar!

De San Fernando a Sevilla,
remando,
se fue Carmelilla.

[...]

Bailar
en la mar
y remar.

⁶⁸⁴ Rafael Alberti, «Lope de Vega y la poesía contemporánea», en *Prosas encontradas*, *op. cit.*, pág. 187.

¡Es la mar!

Por otro lado, del estilo de la obra también llama la atención el valor afectivo de los morfemas facultativos (-illo, -ito, etc.), presente en los diminutivos de los poemas anteriormente mencionados (“ojitos”, “torerillo”, “capotillo”, “monterilla”, “carrito”, “Carmelilla”...).

Tras finalizar la composición de *El alba del alhelí*, y después de entregar el manuscrito a José María de Cossío para su publicación en la colección *Libros para amigos*, Alberti se reconoce cansado de un estilo que había exprimido al máximo y cuestiona el nuevo rumbo que debe tomar su poesía:

¿Qué hacer para arrancar de nuevo? Ya el poema breve, rítmico, de corte musical me producía cansancio. Era como un limón exprimido del todo, difícil de sacarle un jugo diferente. ¿A qué apretarlo más? ¿Acaso no había tanteado ya otras formas en mi *Marinero*? Primeramente escribiría tercetos, aprovechando aún más mis amados temas marinos, pero añadiendo otros que andaban golpeándome las sienes.⁶⁸⁵

El poeta tenía miedo de que el «andalucismo fácil, frívolo y hasta ramplón» se convirtiera en «una peligrosa epidemia que podía acabar incluso con nosotros mismos», pero Góngora y sus «lianas laberínticas [...] nos ayudarían a conjurar el mal.»⁶⁸⁶ Idéntico temor albergaba Gerardo Diego, que veía limitante el “monocultivo” de «cancioncillas más o menos marineras o andaluzas, y de romances seudogitanos»⁶⁸⁷ que dominaban el panorama lírico nacional en 1928.

Dejando a un lado, a juicio de algunos, “estos peligros”, debemos volver a otro asunto importante, el que se concentra en *La pájara pinta (Guirigay lírico-bufo-bailable)*, una pieza

⁶⁸⁵ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, 1 (Primero y Segundo libros), *op. cit.*, pág. 259.

⁶⁸⁶ *Ibíd.*, pág. 261.

⁶⁸⁷ En Manuel Bayo, *Sobre Alberti*, Madrid, CVS Ediciones, 1974, pág. 135.

inconclusa, lejos de los convencionalismos y de las dictaduras comerciales que regían la dramaturgia de la época y sí en consonancia con la renovación que había iniciado Lorca con la redacción de su *Tragicomedia de don Cristóbal y la Señá Rosita*: «Algo parecido intenta Alberti con los juegos fónicos de *La pájara*, al buscar en el teatro un modo de unir ambiciones estéticas y sus necesidades económicas, no resueltas con el éxito de su poesía.»⁶⁸⁸

Alberti comenzó a trabajar en *La pájara pinta* en 1925 y en ella presenta personajes de las canciones infantiles españolas como “Antón Perulero”⁶⁸⁹, la “Viudita del conde Laurel” o la misma “Pájara pinta”⁶⁹⁰, que Fernando Llorca⁶⁹¹ registró en 1914 como canción de corro:

Corro: Estaba la pájara pinta
a la sombra de un verde limón;
con el pico recoge la hoja,
con el pico recoge la flor.
¡Ay, mi amor!

En el centro del corro, la niña que hace de pájara pinta ejecuta lo que dice la canción:

Me arrodillo a los pies de mi amante,
fiel y constante;
dame una mano,
dame la otra,
dame un besito

⁶⁸⁸ Luis García Montero (ed.), «Biografía», *Rafael Alberti: El poema compartido*, op. cit., pág. 126.

⁶⁸⁹ En relación a la identidad de este hombre, dice José Calles: «Es difícil averiguar quién fuera el famosísimo Antón Pirulero de la canción infantil [...]. Sin embargo, y a modo de hipótesis, no es difícil imaginar que este buen paisano era un vendedor de botijos. Quienes sustentan tal teoría recuerdan que el apellido jocoso que le dieron los niños (Pirulero) nada tiene que ver con los pirulís o piruletas (caramelos) sino con los pirulos, nombre que se le daba a los botijos en algunas regiones de Castilla y Aragón.» (José Calles, *Selección de canciones tradicionales*, op. cit., pág. 219).

⁶⁹⁰ José María Barrera López, «Neopopularismo, romancismo, neotradicionalismo y vanguardia hispánica», en Pedro Manuel Piñero Ramírez (ed.), *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Vol. 2, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pág. 1344.

⁶⁹¹ Fernando Llorca, *Lo que cantan los niños*, op. cit.

de tu linda boca.
Daremos la media vuelta,
daremos la vuelta entera,
daremos un paso atrás.
Pero no, pero no, pero no,
pero no, que me da vergüenza;
pero sí, pero sí, pero sí,
amiguita, te quiero a ti.

El juego termina con el beso entre la pájara pinta y la niña elegida, que a continuación pasaría a ser la nueva pájara pinta. Aunque se desconoce el origen del personaje, parece claro que empezó como un juego de pastores y que, con el tiempo, pasó al mundo de los niños⁶⁹².

Quizás uno de los aspectos más destacables de *La pájara pinta* es que, como señala Eladio Mateos, la obra «celebra las cualidades puramente lúdicas y melódicas del lenguaje»⁶⁹³. Varios de los ejemplos que colocamos a continuación ilustran este aspecto:

ANTÓN PERULERO

¡Lagarta, lagartijilla,
lagartija,
lagartona,
cara de mica y andares de mona!

LA CARBONERITA (*Huyendo, a saltitos, haciéndole burla.*)

¡Lagarto, lagartijillo,
lagartijo,
lagartón,

⁶⁹² Véase Cristina Castillo Martínez, «La pájara pinta. El guirigay lírico-bufo-bailable de Alberti a la luz del Siglo de Oro», *Poesía popular y escrituras poéticas en España (1898-1936)*, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, n° 39-40, 2006, pág. 151.

⁶⁹³ Eladio Mateos, Nota preliminar a Rafael Alberti, *Obras completas. Teatro I, op. cit.*, pág. XII.

cara de mico, cabeza de melón!

[...]

LA PÁJARA, LA CARBONERITA Y LA TÍA PIYAYA (*Girando.*)

El colorín colorado
va del jardín al tejado,
colorado y colorín.
Va del tejado al jardín,
colorín y colorado.
¡Vuela, colorín,
que si tú no vuelas,
otro volará por ti!

[...]

EL CONDE DE CABRA (*Continuando la vuelta alrededor del limonero y desapareciendo, por uno de los lados, del jardín.*)

¡Arre, caballito,
vamos a Sanlúcar
a comer las peras,
que están como azúcar!

[...]

LA VIUDITA

Yo soy la Viudita
del conde Laurel,
que quiere casarse
y no encuentra con quién

[...]

CORO

¡La Pájara Pinta,
la Pájara Pinta,
la Pájara Pinta!
¡Verde salvadora!
¡Verde bienhechora,
verde protectora!

Tras una etapa que concibe como el período inicial de su poesía —*Marinero en tierra*, *La amante* y *El alba del alhelí*—, el poeta dirige su creación a un nuevo rumbo, huyendo quizás de un andalucismo sobreexplotado al que le estaban saliendo muchos imitadores. Sin embargo, sus obras tendrán siempre presente el tono y los temas de la literatura popular y oral. En *Cal y canto* (1929), por ejemplo, se mantienen los aires de *Marinero en tierra*. Baste recordar títulos como “El jinete de Jaspe”, “Estación del sur” o “Romance que perdió el barco”, con esa intención de dar noticia sobre acontecimientos y sucesos, del que destacamos estos versos:

Sin candiles ni faroles,
que el guantelete más férreo
del sur, de una dentellada,
los hizo añicos, el lienzo
de los bandos ultramares,
estelar, un marinero,
los ojos aceitunés
en sombra y vino revueltos
busca amarrado a la cola
nocturna y larga del viento.

En las obras que compuso en el destierro —*Retornos de los vivo lejano* (1952), *Ora marítima* (1953), etc.— también se escucha el eco de sus primeros libros. Y en su obra de teatro de 1931, *Fermín Galán* (*Romance de ciegos en tres actos, diez episodios y un epílogo*), los ejemplos persisten en el pregón de la vendedora de volanderas o en el melancólico monólogo que Fermín dirige al mar, la tierra y el cielo:

¿Qué le pasa al mar,
que si triste va
más triste se vuelve?
Dime, mar, ¿qué tienes?
¿Qué te pasa, mar?
¿Y tu libertad?

¿Qué le pasa al cielo,
que si quiere andar
no le empuja el viento?
¿Qué le pasa, preso
siempre sobre el mar?
¿Y su libertad?

3.11 José María Hinojosa

[...] junto al sedimento ultraísta encaminado por Gerardo Diego a más organizadas normas con el creacionismo —Pedro Garfias, Adriano del Valle—; junto al andalucismo nuevo de Lorca y Alberti en alguno de sus modos, y junto a la honda vitalidad de un romanticismo tan sutil como de nuestros días, conseguido por Altolaguirre y Cernuda, restan aún campos para

poetas de artistas menos conocidos, tales como Laffón, Prados, Collantes de Terán e Hinojosa.

(Joaquín Romero Murube)

Lo más notable de Hinojosa cuando uno somete su poesía a un examen desinteresado no son los modos más o menos aprendidos y fatalmente similares, sino su sensibilidad que anda siempre rozando una fortuna que aventaja a muchos de sus compañeros de grupo y de generación.

(César González-Ruano)

El caso de José María Hinojosa (Campillos, 1904-Málaga, 1936) se suma a la lista de poetas desconocidos por muchos lectores e ignorados en la historia de las letras españolas del siglo XX; en definitiva, se une a los nombres de otros autores que hemos comentado a lo largo de estas páginas, cuya obra merece ser propalada. Muy probablemente, las opiniones de compañeros de generación y la desconfianza que suscitaba su pertenencia a una clase social privilegiada (era hijo de una familia de terratenientes bastante conservadora) favoreciera el silencio y “destierro” que han pesado sobre su creación hasta prácticamente la década de los setenta, cuando la Excma. Diputación de Málaga editó su obra completa y comenzaron a surgir los primeros estudios⁶⁹⁴. Hasta esa fecha, a pesar de haber sido “mártir” del bando de los sublevados, no recibió ningún homenaje ni su obra fue promovida durante la dictadura. En opinión de Gabriele Morelli, había que «excluirle del grupo generacional para evitar parangón

⁶⁹⁴ En concreto, «no se le recuperó como escritor —es decir, editorialmente— hasta veintidós meses antes del agotamiento de la Dictadura.» (Alfonso Sánchez, *La poesía de José María Hinojosa*, op. cit., capítulo 1, pág. 7).

inoportuno con la trágica muerte de García Lorca»⁶⁹⁵. La muerte de ambos poetas, mártires cada uno de un bando en la guerra civil española, ha sido un evidente obstáculo, pues, en el caso de Hinojosa, aumentó el silencio y favoreció el olvido *post mortem*, mientras que en el caso de Federico procuró un lorquismo y sacralización de su vida y obra⁶⁹⁶.

Para Alfonso Sánchez, esa «contradictoria condición de avanzado en estética y reaccionario en política sirvió para que se prescindiese de él en no pocas páginas»⁶⁹⁷, a excepción quizá de antologías destacables: la de César González Ruano⁶⁹⁸ y la de José Luis Cano⁶⁹⁹.

Algunos no vieron con buenos ojos su presencia en el grupo; para Altolaguirre, que fuera rico y «generoso motivaba las más violentas envidias»⁷⁰⁰. Pero, además, parece que tampoco encajaba en los preceptos que marcaba el *rappel o retour à l'ordre* que en aquella época defendían Gerardo Diego y Jorge Guillén. Los retratos injustos y las críticas (algunas en tono humorístico) le llovían de manera incesante y reproducían un estereotipo que le acompañó toda su vida. Una de las más conocidas y despiadadas le llegó en los versos de la “Serranilla de la Jinojeba”, que Diego publicó bajo el seudónimo de Marqués de Altolaguirre en la revista *Lola*, donde, entre otras cosas, se criticaba su afición a los viajes, a la pintura y su interés por el surrealismo, al que rápidamente se unirían Emilio Prados, Luis Cernuda y Vicente Aleixandre.

⁶⁹⁵ Gabriele Morelli, «*La flor de California* de José María Hinojosa y *Pasión de la Tierra* de Vicente Aleixandre: Dos obras frente a frente», en Julio Neira y Almoraima González (coords.), *Escondido en la luz. José María Hinojosa y su tiempo*, op. cit., pág. 147.

⁶⁹⁶ Dice José Javier León: «la sacralización acrítica de una vida y una obra a partir, en parte, de la conmoción que supuso su muerte violenta.» (Federico García Lorca, *Juego y teoría del duende*. Estudio y edición crítica anotada de José J. León, Sevilla, Athenaica, 2018, pág. 26.

⁶⁹⁷ Alfonso Sánchez, *La poesía de José María Hinojosa*, op. cit., capítulo 0, Introducción, pág. 5.

⁶⁹⁸ César González-Ruano, *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, Barcelona, Gustavo Gili, 1946.

⁶⁹⁹ José Luis Cano, *Antología de poetas andaluces contemporáneos*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978.

⁷⁰⁰ Manuel Altolaguirre, *Obras completas*. Vol. I. El caballo griego. Crónicas y artículos periodísticos. Estudios literarios. Edición de James Valender, Madrid, Istmo, 1986, pág. 55. Rafael Alberti dice en carta a José María Chacón y Calvo: «Cuando ya tenía perdida la esperanza de verle, se presentó, poeta millonario, en un colosal automóvil.» (Zenaida Gutiérrez-Vega, *Corresponsales españoles de José María Chacón y Calvo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pág. 32).

Así las cosas, Francisco Chica se refiere a «la temprana neutralización»⁷⁰¹ del poeta como una de las razones de ese abandono:

[...] la precoz obra que realiza Hinojosa en apenas siete años queda empañada por dos factores principales: la polémica actitud con que fue recibida por un amplio sector de sus coetáneos y la drástica decisión que adopta el autor en 1930 de retirarse de la escena literaria, abandonando así la labor creadora a la que se había entregado contra viento y marea en años anteriores. Partícipe de un grupo cuyo avanzado ideario liberal parece compartir desde un principio, el confesado antirrepublicanismo que asume a partir de entonces contribuyó a afianzar los prejuicios que habían ido cayendo sobre él desde que irrumpiera en el mundo de la literatura.⁷⁰²

Todos estos motivos, unidos al hecho de que pronto, a partir de 1930 y con tan solo veintisiete años, el poeta abandona la literatura para dedicarse a la política y a la abogacía, han contribuido bastante a desdibujar el perfil del escritor, y no tanto la supuesta presión de los padres a la que aluden algunos⁷⁰³, pues su temprana vocación literaria era «tolerada y financiada»⁷⁰⁴ por ellos, quienes también sufragaban los gastos de las obras de otros, como *Gárgola* de José María Souvirón. A lo sumo, en sus inicios, se tomaban medio en broma su vocación, como reconocía su hermana Isabel.⁷⁰⁵

⁷⁰¹ Francisco Chica, «El horizonte renovador de los años 20: filias y fobias», *art. cit.*, pág. 72.

⁷⁰² *Ibidem*, pág. 67.

⁷⁰³ Según parece, Manuel Altolaguirre había escrito en su obra en proyecto *El caballo griego* que la familia no veía con buenos ojos su afición. Asimismo, para Rosa Ruiz Gisbert, los padres de Hinojosa no aprobaban su vocación literaria. Véase Rosa Ruiz Gisbert, «José María Hinojosa, el gran olvidado», *Isla de Arriarán*, XXIX, junio de 2007, págs. 182-183.

⁷⁰⁴ Alfonso Sánchez, *La poesía de José María Hinojosa*, *op. cit.*, capítulo 2, pág. 11.

⁷⁰⁵ «“Nosotros, aunque leíamos lo que él escribía, no nos lo tomábamos demasiado en serio. No entendíamos nada de aquellas cosas tan raras que mi hermano escribía, pero él solía festejarlas, en broma, claro, y le hacían mucha gracia.”» Y su hermana Pilar compuso uno a imitación de lo que hacía entonces José María «para darle a entender que no era tan difícil ser poeta»:

Blanco, negro, amarillo.
Cielo azulado
por donde se pasean
doradas mariposas
de humo de sándalo.

La actividad literaria de Hinojosa está impulsada por varios nombres malagueños. De hecho, el poeta de Campillos se inicia en la literatura de la mano de Emilio Prados en 1922 (con dieciocho años), fecha que inaugura el camino de una búsqueda independencia en el panorama literario. Sus primeros textos aparecen en la revista *Ambos*, publicación de la que estuvo a cargo junto a otros dos malagueños —Manuel Altolaguirre y José María Souvirón— y que serviría de trampolín para la futura *Litoral*, que comenzó su andadura en 1926. Manuel Altolaguirre recuerda la brevedad y el carácter monotemático de sus primeras composiciones:

Escribía breves poemas de dos o tres líneas, siempre sobre temas del campo. [...] Era llamado por nuestro grupo el poeta «ya está», porque al leer un verso suyo, como por ejemplo:

Manzanita
cuajadita
a medias.

al terminar añadía:

—Ya está.⁷⁰⁶

Al igual que sucedió con Lorca y Alberti, las criadas y agricultores de Alameda desempeñaron un papel importante en esa temprana vocación literaria al descubrirle leyendas rurales, impregnadas de tragedia, magia y superstición, que él, posteriormente, tomó como material para la creación de dos breves relatos que publicó en *Ambos*: “Parrito” y “El Reloj”. En “Parrito” refiere el origen de la historia y celebra la manera tan especial en que el pueblo la ha transmitido:

el hecho que voy a referir sucedió en un pueblo de la provincia de Málaga hará aproximadamente medio siglo. Hecho, que ha sido cantado por la musa popular de un modo tan

(Alfonso Sánchez, *La poesía de José María Hinojosa*, op. cit., capítulo 2, pág. 13).

⁷⁰⁶ Manuel Altolaguirre, *Obras completas. Vol. I., op. cit.*, pág. 54.

maravilloso, que nos muestra como ella sabe hacerlo el sentimiento del pueblo, aunado con esta tragedia conmovedora, y que de haber sido expuesta por poetas cortesanos, hubiera perdido el color y convirtiéndose en grotesca.⁷⁰⁷

Su obra poética recoge, en un periodo de cinco años (1926-1931), cinco libros que el profesor Enrique Baena ha asociado a cuatro etapas bien diferentes: *Poema del Campo* (1925) para el preámbulo, *Poesía de Perfil* (1926) para el comienzo, *Orillas de la luz* (1928) y *La Flor de California* (1928) para el clímax, y *La sangre en libertad* (1931)⁷⁰⁸.

En junio de 1925 se publica su primer libro, *Poema del Campo*, costado por él mismo, de cuya recepción sólo se dan muestras en dos notas anónimas publicadas en *Alfar* y en *Revista de Occidente*, que «equivoca el título y lo anuncia como *Flor del Campo*»⁷⁰⁹.

El título de la obra alude implícitamente a los cuatro elementos (tierra, aire, agua y fuego), tan vinculados a la actividad agrícola. Por ello, es un claro anuncio del peso que tendrá el entorno rural⁷¹⁰ del que participa desde niño:

Poema del Campo es un amplio friso en el que Hinojosa vierte su íntima experiencia de contemplador gozoso de la naturaleza. [...] vemos aparecer los campos de cultivo, el efecto de las estaciones del año, los diversos momentos del día, los ciclos de las faenas agrícolas, los barbechos..., pero sin una estructuración previa.⁷¹¹

En la creación de esta primera obra, Alfonso Sánchez señala tres títulos que pudieron ejercer cierto influjo por la prominencia del cromatismo. Uno es *Libro de poemas* de Lorca (en concreto, su poema “Campo”: «Los árboles son blancos, / Y son negros carbones / Los

⁷⁰⁷ José María Hinojosa, *Obra completa de José María Hinojosa (1923-1931)*. Edición de Alfonso Sánchez, Sevilla, Fundación Genesian, 1998, pág. 225.

⁷⁰⁸ Enrique Baena Peña, «El argumento de la obra. Poética y sueño en José María Hinojosa», en Julio Neira y Almoraima González (coords.), *Escondido en la luz. José María Hinojosa y su tiempo*, op. cit., pág. 174.

⁷⁰⁹ Julio Neira, *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, op. cit., pág. 110.

⁷¹⁰ Más determinante para su poesía que el entorno marítimo.

⁷¹¹ Julio Neira, *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, op. cit., pág. 6.

rastrojos quemados»); el segundo, *Poemas agrestes* de Juan Ramón (especialmente, el poema “Amanecer”: «La madrugada rasa / se descuelga del cielo, / y pone a la campiña / en acuario de hielo»); y el tercero, *Tiempo* de Emilio Prados (en concreto, el texto “Calma”: «Cielo gris. / Suelo rojo. / De un olivo a otro / vuela el tordo»)⁷¹². Quizás uno de los poemas donde mejor se dejan ver esas referencias es “Campo de olivos”, que, como un esbozo pictórico, presenta la vega con el color propio de los olivos (verde) en combinación con el azul del cielo y el gris del horizonte:

Vega gris,
gris y verde.

El color fuerte,
en el cielo
y en el suelo.

Vega gris.

El horizonte,
también gris.

El color fuerte,
en el cielo,
azul y verde.

Formalmente, además de «una completa síntesis estética del momento»⁷¹³, la obra es el diálogo del poeta con su realidad inmediata y común desde la infancia: los campos y olivares retratados de forma límpida y magnífica en unos versos que funcionan como perfectas instantáneas de lo que podría ser cualquier campo andaluz, pues, al igual que en el “Paisaje” de

⁷¹² Alfonso Sánchez, *La poesía de José María Hinojosa*, op. cit., capítulo 4, págs. 18-20.

⁷¹³ Julio Neira, *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, op. cit., pág. 6.

Poema del cante jondo de Lorca, en los textos ocupa un lugar preeminente las «coordenadas espirituales»⁷¹⁴, por encima de cualquier apunte geográfico.

Estructuralmente, el libro se divide en dos secciones (“Poemas para alguien” y “Campo”) y rinde culto a cuatro corrientes que conviven en la década de 1920 —poesía pura, japonesismo lírico⁷¹⁵, neopopularismo (aunque de corte más intelectual) y vanguardia (especialmente ultraísmo)—, sin olvidar el débito a Juan Ramón⁷¹⁶ y a Antonio Machado.

“Poemas para alguien” recoge quince poemas sin título específico que los distinga a excepción de la “Canción final”. La decisión de no titular poemas coloca a los poetas, tal y como explica Ángel Luján, en la actitud antirretórica que señaló W. Kayser en el empleo del verso inicial como título:

Al no titular, el poeta se niega a dar ese golpe de efecto que constituye el título; es como si el poema entrara sin anunciarse y fuera una continuación de un diálogo nunca interrumpido, como si no se separara del curso de la vida.⁷¹⁷

Por esta razón, “Poemas para alguien” reúne en un único título la fuerza e intención de una sección llena de «pinceladas, apuntes sobre paisaje, sensaciones o sencillas descripciones muy fragmentarias»⁷¹⁸ y cercanas, como veremos, al haiku.

“Campo”, de mayor extensión, presenta veinticuatro poemas (cada uno con título) dedicados a escritores y artistas coetáneos: Dalí, Buñuel, Pepín Bello, Lorca, Moreno Villa...

⁷¹⁴ Véase Matilde Goulard de Westberg, «El paisaje lorquiano», *art. cit.*, pág. 74.

⁷¹⁵ Adviértase que la poesía pura presenta algunas características del haiku, por lo que a veces clasificar un poema dentro de una tendencia u otra puede resultar difícil.

⁷¹⁶ Alberti e Hinojosa visitan al poeta de Moguer en Madrid el 30 de mayo de 1925 y le entregan una copia de *Poema del Campo y Marinero en tierra*. «En realidad buena parte de los breves poemas que el malagueño le mostró esa tarde debían mucho a la influencia de [sic] venerado maestro» (Julio Neira, *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, *op. cit.*, pág. 107).

⁷¹⁷ Ángel Luján, *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Editorial Síntesis, 2007, pág. 35.

⁷¹⁸ Julio Neira, *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, *op. cit.*, págs. 110-111.

Esta sección conforma «el verdadero cuerpo del libro»⁷¹⁹: en ella, muchos de los poemas revelan la influencia del tiempo y de las estaciones (“Día de invierno”, “Mies”...), y muestran las distintas labores campesinas (“Siembra”, “Canción de los aceituneros”...) que, desde antiguo, dejaron como testimonio un interesante conjunto de poemas.

Con respecto a la métrica, en este libro destacan fundamentalmente los versos de arte menor (principalmente trisílabos y tetrasílabos) y rima asonante agrupados en pareados, tercetos y cuartetos, lo que contribuye claramente a esa “estética de lo pequeño” —conectada con el haiku— que domina en esta primera obra; de hecho, en no pocas ocasiones verá el lector cómo la brevedad de los poemas justifica esas vivas y veloces descripciones líricas de elementos del campo:

Hinojosa adopta en este libro la posición de un observador en tercera persona, siempre atento al cromatismo de las escenas y al movimiento que provocan los variados fenómenos atmosféricos. Evita todo sentimentalismo o visión nostálgica del campo, centrándose en la descripción lírica de aquellos fragmentos de la realidad que le transmiten sensaciones de una gran armonía, condensado en logradas imágenes metafóricas.⁷²⁰

Ejemplos de esa «poesía escrita a impulsos»⁷²¹, en la que alguien «contempla el paisaje desde una posición privilegiada»⁷²², los encontramos a lo largo de toda la obra desde el primer poema, cuyo estilo nominal favorece la concentración de esa naturaleza quintaesenciada por el poeta:

Montaña nevada

sin huellas.

⁷¹⁹ *Ibíd.*, pág. 111.

⁷²⁰ Patricio Hernández, en Víctor García de la Concha (ed.), *Poetas del 27: La generación y su entorno. Antología comentada*, *op. cit.*, pág. 608.

⁷²¹ Francisco Morales Lomas, «La poesía neopopularista y neopurista», en Julio Neira y Almoraima González (coords.), *Escondido en la luz. José María Hinojosa y su tiempo*, *op. cit.*, pág. 136.

⁷²² Alfonso Sánchez Rodríguez, *La poesía de José María Hinojosa*, *op. cit.*, capítulo 4, pág. 6.

Mar
en calma.

Cielo
con estrellas.

Por supuesto, los versos anteriores no siguen los preceptos del haiku, pues, como vemos, no se mantienen ni el número de versos (tres en lugar de seis, como aparece aquí), ni la medida (5, 7 y 5, aunque casi se acercan al total de 17 sílabas), ni la alusión a un solo elemento de la naturaleza. Sin embargo, sí que incluyen una referencia indirecta a una estación del año (el invierno).

Al hablar del haiku en páginas anteriores, comentábamos el valor decorativo y musical que tenían las campanas y cascabeles en poemas con un escenario rural y traíamos como ejemplos los poemas “Sinto” de García Lorca y “Nana Quintanar de la Sierra” de Alberti. En el caso de Hinojosa, en el poema XII, el sonido metálico de la campanilla lo producen las rosas cuando se deshojan:

Suenan en mi alma
tilines de rosas,
y al campanear,
se deshojan.

En el poema VIII encontramos el revés de la gracia andaluza:

Flor
De manzano
Seca.

Manzanita

Cujada

A medias.

A nuestro juicio, una de las características que singularizan esta primera obra de Hinojosa es la resistencia a que la gracia de una sencilla canción andaluza o flamenca arraigue con fuerza en sus versos. A menudo, como si fuera parte de un programa creativo perfectamente ideado, al final del poema, llega a modificar el camino trazado en un primer momento con los recursos de repetición textual. Véase como ejemplo de este aspecto el poema IX, cuyos tres versos finales (en especial, el penúltimo) rompen la línea marcada por el paralelismo de las dos primeras estrofas en un cierre casi juanramoniano:

La higuera

dio su fruto.

La higuera

dio su sangre.

Sus ramas

se retuercen lentas

y se secan.

Por el influjo que ejercen las vanguardias (especialmente, el ultraísmo, el cubismo y las greguerías ramonianas), el poeta de Campillos reduce con ese proceso, «lo que podría haber quedado en tipismo folclórico y trasciende su poesía hacia la modernidad mecanicista»⁷²³. En este sentido, “Hoz” («interrogación / de acero / forjado»), “Cañada” («El mirlo / se deja caer / con un vuelo rítmico / y clava su flecha negra / en un plano / verde, liso») y “Mies” (con esas espigas que son «dedales de grano / con barbas / de franciscano») son, sin duda alguna, casos paradigmáticos de un poeta «que asume la tradición para verterla en procesos poéticos de

⁷²³ Julio Neira, *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, op. cit., pág. 8.

vanguardia, en busca de una original simbiosis que guiará sus libros posteriores y fundamentará la estética contemporánea.»⁷²⁴

Abundan en esta primera obra los ejemplos que ilustran la existencia de un lenguaje poético nuevo que se construye sobre la alianza de «*hai-kai* japonés con la tradicional copla andaluza»⁷²⁵. Textos en los que se observa esa fórmula son, entre otros, “Canción de los aceituneros”, “Elegía del rocío” y “Canción final”, que encontraron en esa composición tradicional japonesa la esencia —esa aprehensión del momento presente— que se aviene perfectamente con el «impulso neopopularista que anima sus textos.»⁷²⁶

En contraste con los anteriores poemas de la primera sección, en “Canción final”, «irrumpe la primera persona en *Poema del Campo*, una de las presencias del yo poético hinojosiano»⁷²⁷ junto al neopopularismo, marcado por el uso popular y recurrente de la frase “Y qué se me importa a mí”⁷²⁸:

Y qué se me importa a mí,
que la helada se deshiele.

Y qué se me importa a mí,
que los pájaros no vuelen.

Y que los barcos más barcos,
sólo por la mar naveguen.

Si tengo en ciernes un campo

⁷²⁴ *Ibíd.*, pág. 124.

⁷²⁵ *Ibíd.*, pág. 120.

⁷²⁶ Ricardo de la Fuente Ballesteros, «En torno al orientalismo de Tablada: el *haiku*», *Literatura Mexicana*, Vol. XX, nº 1, 2009, pág. 61.

⁷²⁷ Alfonso Sánchez Rodríguez, *La poesía de José María Hinojosa*, *op. cit.*, capítulo 4, pág. 8.

⁷²⁸ Neira documenta el empleo de esta expresión con muchos otros ejemplos de la lírica de la época. Por ejemplo, García Lorca «la pone en boca de la gitana Soledad en el “Romance de la pena negra” [...]. Fernando Villalón [...] la utiliza en sus *Romances del 800*.» (Julio Neira, *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, *op. cit.*, pág. 121).

de margaritas de nieve.

A partir de “Canción final”, el poeta da un giro hacia el neopopularismo, bien reforzando lo sentimental (como en “Canción final”), bien plasmando la esencia de las cosas (“Elegía del rocío”, “Álamos”, “Ruedo”), bien trayendo a los versos hechos irrelevantes (“Canción de los aceituneros”, “Sementera”, “Día perdido”)⁷²⁹.

La segunda parte del libro, “Campo”, adquiere una significación especial. En ella se suceden poemas en que los árboles (olivos, encinas, almendros, granados...) tienen el papel protagonista. Destacan muchos versos de estilo nominal (por ejemplo, en “Campo de olivos” o “Bosque de pinos”), a veces relevados por otros que incluyen verbos en tercera persona del presente de indicativo (son, es, está, dan...), con lo que se confiere un valor intemporal a la expresión, a las descripciones y a las situaciones que en el libro convergen. Véanse los poemas “Campo”, “Madrugada”, “Encina” o “Estelas”, que reproducimos aquí:

ESTELAS

Almendros en flor.

La primavera

se acerca.

Cerezos en flor.

La primavera

está plena.

Granados en flor.

Ya se aleja

⁷²⁹ Alfonso Sánchez Rodríguez, *La poesía de José María Hinojosa*, op. cit., capítulo 4, pág. 10.

la primavera.

El poema “Estelas” sintetiza el movimiento de la primavera (acercamiento, plenitud y alejamiento) a través de tres árboles concretos. Los almendros, que empiezan a florecer en enero, anuncian la proximidad de la primavera. Los cerezos, que exhiben todo su esplendor de finales de marzo a principios de mayo, muestran la estación en su plenitud. Por su parte, los granados, que florecen durante el verano, connotan el alejamiento de la primavera.

Como podemos observar, árboles (almendros, encinas, olivos...), arbustos (lentisco, jaramago...), hierbas aromáticas (almoraduj...) y animales (mirlos, cabras...) son los protagonistas de estos poemas. Si bien la mayoría de las especies arbóreas y arborescentes se nos muestran, a lo largo de los textos, esplendorosas en el cultivo, algunos versos no escapan a la queja que en algunos momentos emite el campo ante la falta de lluvia. Este es el caso del poema “Sequía”, dominado por una imagen desconsoladora de árboles negros:

Los árboles negros
cruzan
sus ramas,
pidiendo
un poco de agua.

Los árboles negros
clavan
su mirada
en el cielo.

A los árboles negros
no les cae agua,

y casi secos,
fijan sus ojos
en la tierra sin jugo
y sin aliento.

No obstante, en el conjunto de ese paisaje, el árbol que goza de preeminencia es el olivo, ostentando el puesto de «figura hegemónica»⁷³⁰ por encima de jornaleros, pastores, mozos de labranza, un barquero de río, una beata dormida, una mujer llamada Dolorcillas (la única persona con nombre propio que aparece en el poema “Día perdido”) y mozos de labranza que, desde muy temprano, se entregan a la primorosa labor de arar yunto. Véase el poema “Sementera”:

El gañán
ve encender
la candela del cielo,
al amanecer.

Llega a la besana
y empieza a devanar
el ovillo de la tierra.

De vez en cuando canta.

Yunto. Yunto.
Al abrir el surco,
la tierra se besa
y se queda quieta.

Yunto. Yunto.

⁷³⁰ *Ibíd.*, pág. 8.

El gañán sigue devanando
su madeja,
pero nunca se acaba.

De vez en cuando canta.

Yunto. Yunto.

¡Pero nunca se acaba!

Mención especial en *Poema del Campo* merece la “Canción de los aceituneros”, en la que el poeta de Campillos se sirve de la lírica popular como vehículo de expresión (inspirándose sin duda en los cantes de faena⁷³¹ y de aceitunera) para denunciar no sólo las duras condiciones de trabajo de los aceituneros, sino las penurias económicas que padecen. En carta a José María Chacón, discípulo de Pidal, Rafael Alberti, llamado por el acento popular del poema⁷³², conmina al cubano: «José María Hinojosa me escribió la otra semana mandándome unos versos. Dile que te diga la “Canción de los aceituneros”: está muy bien.»⁷³³:

Aceituneros del pío-pío,
muertos de hambre
y muertos de frío.

El zagalejo, encarnado,
ciñe tu cuerpo arrecido.

—¿Mocita, quieres bailar

⁷³¹ Dice Menéndez Pidal que, al igual que ocurre con los cantos de vela, los de «faenas agrícolas nos darían todo un cancionero rústico», pero de muchos «no se conserva más que el villancico, sin la glosa, que es como la frase cortada, el grito exclamativo que brota ante la impresión fugaz, el momento afectivo que busca su expresión más simple y fresca.» (Ramón Menéndez Pidal, «Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española», en *Estudios sobre lírica medieval*, *op. cit.*, pág. 36).

⁷³² Julio Neira reconoce: «No es de extrañar que a Alberti le gustara este poema pues su intención y su estilo populares son muy semejantes a los de los poemas que él mismo escribía en Rute» (Julio Neira, *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, *op. cit.*, pág. 104).

⁷³³ En Zenaida Gutiérrez-Vega, *Corresponsales españoles de José María Chacón y Calvo*, *op. cit.*, pág. 23.

en medio de los olivos?

Yo cogeré tu tarea
y tú bailarás conmigo.

¡Vente, chiquilla, hacia los olivos!

Hoy, cuando demos de mano,
quisiera bailar contigo.

—¿Mocita, quieres cantar
debajo de los olivos?

Yo tocaré la guitarra
y tú cantarás bajito.

¡Vente, chiquilla, hacia los olivos!

Aceituneros del pío-pío,
muertos de hambre
y muertos de frío.

Dentro del cortejo, la expresión del amor a través del baile en medio de la naturaleza (junto a los árboles o debajo de ellos) es un motivo que se constata en la literatura de los cancioneros, en concreto, en una cantiga del siglo XIII como es “Bailemos agora, por Deus, ay velidas”⁷³⁴, recogida en el *Cancionero de la Vaticana*:

Bailemos agora, por Deus, ay velidas
so aquestas avelaneiras frolicas.
E quen for velida, como nos velidas,

⁷³⁴ Canción número 761 del *Cancionero de la Vaticana*.

se amigo amar,
so aquestas avelaneiras frolicas
verrá bailar.

El poema de Hinojosa resulta muy significativo como muestra de la influencia de la lírica popular: la estructura circular y las recurrencias léxicas y sintagmáticas, características de una tradición, la de los cantos de olivar, sobradamente conocida por el poeta⁷³⁵. De hecho, el verso que abre el poema es un tipo de burla, referida a las aceituneras, de la que dan cuenta diversos corpus y testimonios de informantes: «Aceituneras del pío, pío, / ¿cuántas fanegas has recogido? / Fanega y media y el culo frío».⁷³⁶ Otro de los cantos más repetidos en la comarca de Antequera desarrollaba el tema así:

¡Aceituneros del pío, pío!
—¿Cuántas fanegas habéis cogío?
—Fanega y media porque ha llovío.
¡Aceituneros del pío, pío!
—¿Cuántas fanegas habéis cogío?
—Una de agua y otra de frío.
¡Aceituneros del pío, pío!
¡Muertos de hambre y muertos de frío!
¡Aceituneros de pío, pío!
¡Muertos de hambre y con el culo arrecío!

A la denuncia concentrada en el estribillo que abre y cierra el poema, se le une una glosa que transita por el terreno amoroso del cancionero popular andaluz. La sufrida labor de

⁷³⁵ Julio Neira, *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, op. cit., pág. 122.

⁷³⁶ Dice Agustín Gómez Pérez: «a la vuelta del pueblo cuando ya oscurecía, aquellas aceituneras tenían que soportar la cantinela de unos chiquillos a manera de abucheo: “Aceituneras del pío, pío, / entre las patas lleváis un niño / de gorriones medio pelones.”» (Agustín Gómez Pérez, «El flamenco del olivar en la poesía popular y culta», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, nº 38, 2010, pág. 411).

varear aceitunas va aparejada a la posibilidad de enamorarse, como recuerdan algunos versos cantados por el pueblo andaluz que dicen: «Vareando aceitunas / se hacen las bodas. / El que no va a aceitunas / no se enamora...»

Volvemos a llamar la atención sobre el valor afectivo de los sufijos diminutivos en las palabras “chiquilla” y “mocita”. El uso del diminutivo, recurso frecuente en esta primera obra, señala la preferencia del poeta por los elementos pequeños en muchos de sus breves poemas (una gota de agua, una hoja, una flor, un pájaro, el grano...) y pone de relieve esa «vocación de miniaturista», íntimamente relacionada «con la búsqueda de lo esencial, constante común a las líneas estéticas dominantes en *Poema del Campo*»⁷³⁷.

Al igual que en Lorca o Villalón, de los que hemos hablado en páginas anteriores, en esta obra también desempeña un importante papel la mitología grecorromana, cuyas referencias ha analizado en profundidad Jacqueline Rattray⁷³⁸, especialmente en su obra surrealista. Rattray pone de relieve la sexualidad que se despliega en el poema “Siembra” a través de “simiente”, término metafórico alusivo y elusivo, mucho más rentable poéticamente que “semilla”. Pero los versos no sólo ponen el acento en el aspecto sexual, sino también en el proceso de creación artística:

Sobre la tierra,
cae la simiente,
que lleva en su cuerpo
el germen
de la vida
latente.

⁷³⁷ Alfonso Sánchez Rodríguez, *La poesía de José María Hinojosa*, op. cit., capítulo 4, págs. 13 y 14.

⁷³⁸ Véase Jacqueline Rattray, «La mitología surrealista de José María Hinojosa», en Julio Neira y Almoraima González (coords.), *Escondido en la luz. José María Hinojosa y su tiempo*, op. cit., págs. 101-112.

Los ejemplos se suceden en su siguiente obra, *Poesía de perfil*, con “Entre dos luces” (dedicado al mito de Polifemo) y “Elegía al humo de mi cigarro”, que recrea la imagen de Prometeo amarrado a las rocas en el monte Cáucaso. Obsérvese cómo el lenguaje de ese relato místico y trágico se rompe deliberadamente con la imagen vanguardista del cigarro:

El aire roe tu entraña,
¡oh, blanco Prometeo!;
siempre estás amarrado
a un crepitar de fuego.

El cigarro
se destrenza el cabello
encanecido y laxo.

¡Oh, blanco Prometeo,
quién te libertará
de las garras del fuego!

Poema del Campo también adquiere la significación propia de una obra de transición, pues «es ya un ejemplo del puente que intenta establecer entre el mundo rural del que proviene y el modelo que representan ahora sus nuevos amigos, a quienes dedica la mayor parte de las composiciones que integran la obra.»⁷³⁹ Sin embargo, si bien la presencia de la vanguardia en sus poesías se constata desde un primer momento, a nuestro juicio ese punto de inflexión, de tránsito, lo cumple realmente *Poesía de perfil* (1926), libro a partir del cual gira hacia el surrealismo.

En su tesis doctoral, Alfonso Sánchez plantea la posibilidad de que la fecha de composición de su segunda obra sea 1925, en los meses anteriores a su viaje a París, ya que, a

⁷³⁹ Francisco Chica, «El horizonte renovador de los años 20: filias y fobias», *art. cit.*, pág. 68.

pesar de que se imprimiera allí y de que su producción literaria fuera intensa, en esa capital «no tuvo tiempo de escribir los cuarenta y ocho poemas de que consta *Poesía de perfil* en los ocho meses previos»⁷⁴⁰ a la comunicación, por parte de Buñuel, de esa futura publicación a Lorca. Neira, por el contrario, concibe esta obra como una perfecta «crónica poética» de su metamorfosis parisina, que implica «la ruptura con su pasado poético y vitalmente conservador»⁷⁴¹, lo que se percibe con claridad en la última parte del libro (“Poemas para mí”), «en la que hallamos motivos como el extraño viaje, el desmembramiento del cuerpo humano, la mutilación [...], la identificación obsesiva con Jesucristo, etc.»⁷⁴²

A nuestro juicio, aunque parezca plausible la hipótesis de Alfonso Sánchez, no existen pruebas concluyentes que permitan afirmar que toda la obra fue escrita antes de su viaje a París, y es más que probable que muchos poemas de *Poesía de perfil* fueran escritos en París⁷⁴³, pues, en clara sintonía con la actitud de síntesis tan propia de la época, la obra revela la convergencia de diversas líneas estéticas, incluida la surrealista, aunque el poema “Sueño” —una de sus mejores muestras— fuera de 1924, y no de 1925 o 1926.

Los cuarenta y ocho poemas de *Poesía de perfil* son una combinación de poesía pura, vanguardias y neopopularismo. La métrica (de arte menor y rima asonante, con abundancia de cuartetas y pareados) y las formas tradicionales se conjugan con «las realidades del mundo moderno»⁷⁴⁴, del que “Velocidad” es un buen ejemplo («Baile / de paralelas / quietas. / El paisaje / da vueltas en la devanadera»), marcando el camino hacia un nuevo rumbo: el surrealismo. De hecho, su estancia en París (desde julio de 1925 hasta abril de 1926) origina de

⁷⁴⁰ Alfonso Sánchez, *La poesía de José María Hinojosa*, op. cit., capítulo 4, pág. 23.

⁷⁴¹ Julio Neira, *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, op. cit., pág. 46.

⁷⁴² Ídem.

⁷⁴³ El propio Sánchez declara en páginas posteriores: «Lo que sorprende es que siendo *Poesía de perfil* un poemario escrito fundamentalmente en España, los textos dedicados que contiene lo estén a las amistades que Hinojosa trató en Francia: Reyes, Ucelay, De Milicua, Cassou, Bores, Viñes, Palencia, Fenosa, Cossío, Peina, etcétera.» (Alfonso Sánchez, *La poesía de José María Hinojosa*, op. cit., capítulo 4, pág. 25).

⁷⁴⁴ Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española. XI Novecentismo y vanguardia: Líricos*, op. cit., pág. 312.

alguna forma «el proceso metamórfico al que se somete de forma voluntaria a partir de ahora.»⁷⁴⁵

Aunque escrito en 1924, dos meses después de la publicación del *Manifeste surréaliste* de Breton y, por tanto, antes de su viaje a la capital francesa, en esta obra encontramos el poema “Sueños”, la primera muestra de surrealismo en nuestro país⁷⁴⁶ (anterior a los textos de Larrea que Gerardo Diego tradujo para publicar en la revista *Carmen*), «testimonio indudable de la prontitud con que Hinojosa toma contacto con las ideas de Breton y se interesa por ellas»⁷⁴⁷:

Embadúrnate el cuerpo
de oscuridad
y de silencio
y podrás levantar
la copa de los sueños.

Pasaron superpuestas
ráfagas de recuerdos,
y los nuevos clichés
solo quedan impresos,
mientras hay luz de menta
dentro del pensamiento.

⁷⁴⁵ Francisco Chica, «El horizonte renovador de los años 20: filias y fobias», *art. cit.*, pág. 69.

⁷⁴⁶ Julio Neira, «La rosa de los vientos en la poesía española de los años 20», *Anuario de Estudios Filológicos*, Vol. 7, 1984, pág. 264.

⁷⁴⁷ Julio Neira, *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, *op. cit.*, pág. 45. A juicio de Alfonso Sánchez, es poco tiempo para tener noticia de ello y escribir un poema que no es precisamente surrealista, sino que «describe el proceso mental que conduce a la confección del discurso onírico», aunque está de acuerdo con Neira en que «pudo haber conocido la nota de Fernando Vela acerca del surrealismo, aparecida en *Revista de Occidente*» (Alfonso Sánchez, *La poesía de José María Hinojosa*, *op. cit.*, capítulo 4, pág. 32 y pág. 31). En páginas posteriores reconoce, sin embargo, que con ese texto, «colocado como segundo poema del libro, queda abierta la aceptación de los principios del incipiente surrealismo.» (Ibíd., pág. 35).

Una astilla de luz
agujerea
los tulipanes negros.

No obstante lo expuesto, el profesor Baena Peña prefiere considerar a Hinojosa no como un poeta surrealista, sino como un escritor que emplea esta corriente al servicio de la indagación onírica, pues mediante el sueño se puede conocer el enigma, el porvenir o lograr una curación.⁷⁴⁸

Algunos críticos llegaron a ver coincidencias, más allá del título, entre esta obra y la primera de Cernuda, *Perfil del aire*. Giménez Caballero, por ejemplo, hablaba en los siguientes términos de ambos autores:

El libro de Cernuda se llama *Perfil del aire* (cuarto suplemento de *Litoral*, Málaga). Predominantes: las décimas. Género desempolvado por los maestros inmediatos de Cernuda: Jorge Guillén y Gerardo Diego. La obrita de Hinojosa se publicó en París, ilustrada por Manuel Ángeles Ortiz. Su título: *Poesía de perfil*. Cernuda, Hinojosa: perfiladores de versos. Atacando de sesgo. Para irse preparando en el ataque —definitivo— de frente.⁷⁴⁹

En esta ocasión, la obra, cuyos gastos de edición costeó el padre del poeta, sí recibió la admiración y comentario de varios compañeros de grupo. Romero Murube destaca las «imágenes plenamente logradas, en la más pura escuela de imágenes nuevas, de imágenes justas sostenidas en la sombra de la idea por todos los resortes misteriosos de la moderna sensibilidad»⁷⁵⁰. Buñuel, quien por entonces también se hallaba en la capital francesa, mostraba su entusiasmo en una carta dirigida a García Lorca el 2 de febrero de 1926, animándolo a viajar

⁷⁴⁸ Enrique Baena Peña, «El argumento de la obra. Poética y sueño en José María Hinojosa», en Julio Neira y Almoraima González (coords.), *Escondido en la luz*, op. cit., pág. 176.

⁷⁴⁹ Ernesto Giménez Caballero, «Revista literaria ibérica», *Revista de las Españas*, nº 7-8, marzo-abril de 1927, pág. 212.

⁷⁵⁰ Joaquín Romero Murube, «Poesía de perfil, por José María Hinojosa», *Mediodía*, nº 8, 1927, pág. 22.

allí y dándole muestras concretas de los prodigios creativos que alumbraba esa ciudad:

Hinojosa publica otro libro, mucho mejor que el primero. Lo ilustra Manolo⁷⁵¹. Allí tienes un caso. París ha convertido a don José María en otra persona muy diferente. Allí se ha encontrado consigo mismo.⁷⁵²

Ese camino de encuentro consigo mismo se traza y adivina perfectamente a través del planteamiento de algunas preguntas de tono metafísico, que eluden cualquier respuesta certera. Nos referimos al poema que abre el libro, “Elegía posible”, donde hallamos al ser en la dimensión de dos espacios antagónicos y complementarios: tierra y mar. El poeta de Campillos se encuentra así en línea con una tradición de poesía metafísica española que hunde sus raíces en poetas como Jorge Manrique, Francisco de Quevedo..., y llega hasta Antonio Machado y el Juan Ramón de *Diario de un poeta recién casado*. Así, en los primeros versos de “Elegía posible” leemos:

Yo solo me embarqué,
¿adónde llegaré?

Si el globo se perdiera,
caería. ¿En qué tierra?

Si el barco naufragara,
me hundiría. ¿En qué agua?

Aunque para Alfonso Sánchez, ese poema es «una declaración de principios acerca de ese viaje iniciático que ha emprendido en solitario por los mares de la nueva poesía»⁷⁵³, el barco, la tierra y los naufragios son símbolos que representan aquí el devenir de la vida y la

⁷⁵¹ Se refiere al pintor granadino Manuel Ángeles Ortiz.

⁷⁵² Véase Ian Gibson, *Federico García Lorca*. Vol. I, Barcelona, Grijalbo, 1985, págs. 434-435.

⁷⁵³ Alfonso Sánchez, *La poesía de José María Hinojosa*, op. cit., capítulo 4, pág. 26.

muerte. Pero volviendo al tema que nos ocupa dentro de este apartado, el neopopularismo en la obra de José María Hinojosa se concreta en diversos aspectos, algunos de los cuales deben ser valorados en contraste con otras obras y poetas. Por ejemplo, barcas, barcos, faros y mar (elementos ya presentes en la obra de Prados, Altolaguirre, Alberti y Garfias), hacen del sujeto lírico un intrépido marinero:

Con las jarcias rotas
navega mi barca.

Con las jarcias rotas
y en plena borrasca,
navega, con rumbo
al moro, mi barca.

El viento ha calmado,
la vela está izada
e inflóla el deseo.

Imán de mi barca
ha sido el mar quieto;
avión de nácar
fue mi pensamiento.

Qué importa que nieve,
si está abierto el puerto.

Qué importa la calma,
si está dentro el viento.

El viento y las velas, metáforas del pensamiento y los deseos, vuelven a reunirse en el

poema “Canción”:

Bogaba por alta mar
un marinero en su barca,
velas eran sus deseos,
y su pensamiento, el viento.

En “Sueño marino” se representan de manera fantástica el deseo de volver a ser ese marinero que hunde en el mar sus remos para asistir al nacimiento de nuevos horizontes:

abordé con mi barco
crepúsculos marinos,
y pesqué por las noches
faros desconocidos.

Jinete en mi velero,
yo vi cómo nacían
los horizontes nuevos;

[...]

Desde el puente colgante
quise ser marinero
que vuelve a hundir en mar
una vez más sus remos.

Me desperté en la bruma
tejida por el sueño,
entre el olor de brea
que me dejó el recuerdo.

Incluso se permite reflexionar sobre el barco, de casco salado y «mirada azul / teñida

por océanos» que alcanza su valor en el lugar para el que ha nacido. Así, se dice en el poema “Ambiente”:

El barco es más barco
en alta mar,
entre las olas
y el huracán.

De manera especial, los poemas precedentes también ponen a Hinojosa en la línea de recuperación de la lírica tradicional culta (en concreto, en sintonía con el popularismo culto de Gil Vicente, aunque no llegará a desbancar a Alberti del primer puesto). En “Sueño marino”, ejemplo claro, insta: «Marinero, / hunde en el mar los remos».

Los poemas de esta obra se presentan en dos escenarios bien distintos, pero complementarios: el mar y la tierra. Romero Murube, que reseñó la obra en 1927, reconoció a Hinojosa como marinero tanto por mar como por tierra y cielo: «Hinojosa ha sido el primer marinero por agua, cielo y tierra de esta gran fiesta náutica —sal y azul— de la última poesía»⁷⁵⁴. El mar se nos presenta de forma recurrente a través de la travesía, que permite un doble viaje y conocimiento tanto interior como exterior (“Puerto”, “Signos del mar”, “Marina”...). A la tierra, por el contrario, se llega por el conocimiento de una pequeña parcela, el mundo rural del municipio de Alameda, tal y como se constata en varios poemas. En “Recuerdo”, por ejemplo, el pueblo en el que vivió de niño se mantiene vivo en el pecho del protagonista lírico gracias a la memoria:

En la falda de una sierra
tengo plantado mi pueblo,
sus casas son todas blancas

⁷⁵⁴ Joaquín Romero Murube, «Poesía de perfil, por José María Hinojosa», *art. cit.*, pág. 23.

y verde siempre es su ruedo.

En la falda de una sierra,
puse yo mi pensamiento,
mi pensamiento de niño
que aún está vivo en mi pecho.

En “Pueblo”, por el contrario, el escenario está cautivo y oculto por las densas masas de olivos que impiden ver la belleza de sus casas de alto talle:

Mi pueblo está sitiado
por falanges de olivo
—de gris acorazados—
y lo tienen cautivo.
[...]
Siempre se verá oculto,
por más que trence calles
con casas de más bulto
y de más alto talle.
[...]
¡Y aún seguirá cautivo
y olvidado, mi pueblo,
entre masas de olivos!

En “Recuerdo” y “Pueblo”, poemas autobiográficos marcados por un claro «tono elegíaco» la personalidad del poeta se funde con la voz del sujeto lírico que en ellos se expresa⁷⁵⁵.

⁷⁵⁵ Alfonso Sánchez, *La poesía de José María Hinojosa, op. cit.*, capítulo 4, pág. 28.

Poesía de perfil funciona como una prolongación temática y estructural de *Poema del Campo*⁷⁵⁶, como se ve en el paratexto de las secciones de estos dos títulos. La primera obra se abría con las quince poesías de la sección “Poemas para alguien”, y la segunda se clausuraba con las diez composiciones de “Poemas para mí” y la “Confesión final”⁷⁵⁷. En lo que respecta a los temas, en esta segunda obra, el poeta de Campillos «amplía notablemente su repertorio»⁷⁵⁸, rompiendo con la unicidad de ese “paisaje agreste” que, si bien sigue funcionando como marco en poemas como “Bucólica”, “Desasosiego”, “Amanecer”, “Quietud”, se ve enriquecido con la presencia del mar⁷⁵⁹, tal y como se observa en textos como “Signos del mar” o “Puerto”, donde la noche se alía con el misterio:

Quedó la noche vacía
aun con los barcos del puerto,
¿de dónde será este barco
y quiénes sus marineros?

Quedó la noche vacía,
¿y adónde irá este velero?,
¿qué mares desgarrará
y qué vientos?

La estética neopopularista le otorga a Hinojosa «el molde estético adecuado para la fijación del paisaje (agreste, marítimo)»⁷⁶⁰ y los rasgos estilísticos y temáticos de esta corriente también se mantienen a través de textos que son claras evocaciones y referencias a otras obras. Así ocurre con los ecos lorquianos del *Poema del cante jondo*, presentes en los poemas

⁷⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 25.

⁷⁵⁷ *Ídem.*

⁷⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 28.

⁷⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 29. Ese desplazamiento se produce cuando dos de sus mejores amigos preparan la aparición de la revista *Litoral*. Véase Alfonso Sánchez, *La poesía de José María Hinojosa*, *op. cit.*, capítulo 4, pág. 30.

⁷⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 35.

“Tristeza” y “Dolor”⁷⁶¹, donde se dice: «Cuerda de guitarra, / que se rompe / al templarla». Ambos poemas, junto a los ritmos sincopados de “O”, nos dan una clara idea del papel relevante que tiene la música —y más concretamente el jazz, «toda una marca de época»⁷⁶²— en esta década para algunos de los autores aquí analizados.

3.12 Joaquín Romero Murube

Contigo Sevilla era temblor seguro. Me enseñaste a verla como nadie. Sombra apasionada, ella sobre ti, a su amparo creciste. Te diste y se te entregó. Para hartaros ambos. Enamorado anduviste de muchas cosas en este mundo. Como de Sevilla ninguna. Yo te prevenía contra localismos truncadores, te animaba a desprenderte un tanto de ellos. Ancho era el mundo y te esperaba. No te faltaba ni aliento, ni paso para conquistarlo. Preferiste con todo darte a la esquivada, a esa Sevilla que siempre huye a quien la corteja, incitadora a quien la evita. A ti te dio mucho. Recato y finura y ese hacer sin aparentar, ese saber sin peso. La insinuación y la melancolía. La gracia y la medida. Eso de los altos dones. De los otros, su morada mejor, para que desde ella, como un árabe en sus buenos tiempos la habitaras. En verdad que nada como verte en sus alcázares, tan natural en su posesión, sin gravedad ni desmesura, tan sabedor de sus encantos y sus secretos, tan como rozando sus riquezas, sin apurarlas del todo, tan buen explicador sin recargo alguno de pedanterías al alcance.

(José Antonio Muñoz Rojas)

⁷⁶¹ Julio Neira, *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, op. cit., pág. 12.

⁷⁶² Alfonso Sánchez Rodríguez, «Los años de formación. La Residencia de Estudiantes», art. cit., pág. 92.

Al igual que ocurre con Lorca, Alberti e Hinojosa, en el desarrollo de la sensibilidad poética de Romero Murube (Los Palacios y Villafranca, 1904-Sevilla, 1969) intervienen, desde su infancia, el espacio de la naturaleza que lo rodea, las vivencias de la vida rural, las conversaciones de los hombres y las mujeres del campo, los canturreos y narraciones de las cocineras y asistentes del hogar, las leyendas populares, etc. Ahí se encuentra su formación inicial:

En Los Palacios, al atardecer, volvían los criados del campo, cargadas las bestias de frutas, y las almacenaban en la casa de la calle Real.

Los ojos del niño Joaquín se recreaban llenos de curiosidad viendo los colores de las frutas y de las flores, el ir y venir atareado de los criados, del cochero José, de los manijeros, de los caseros de las fincas y de sus propios parientes. La casa de la calle Real era la más importante del pueblo y por ella transitaba y se desenvolvía la vida de la localidad. Pasaban los hombres al amanecer para ir al campo, más tarde lo hacían las mujeres y los vendedores que pregonaban su pobre mercancía, a voces, de puerta en puerta; los quincalleros y el afilador en algunas ocasiones. Al atardecer volvían a darse cita en la calle Real los hombres que volvían del campo, las jóvenes casaderas, los galanes, los niños y los viejos.

La vida familiar del niño Joaquín se desenvolvía en la estrecha convivencia con su tía Modesta⁷⁶³, [...] su tía María [...], su tía Luz [...] y la tía Isabel [...].

Junto a ellas estaba el trato permanente con la niñera Isabel y la vieja cocinera Milagritos.⁷⁶⁴

Todo ello se convierte en valioso material poético y, como en Lorca, la consulta continua de obras y el inveterado lugar común que suponen las lecturas de autores representativos de la lírica culta (Gonzalo de Berceo, Garcilaso de la Vega, el Marqués de

⁷⁶³ Con ella vivió largas temporadas.

⁷⁶⁴ Matilde Sagaro Faci, *Joaquín Romero Murube: Vida y obras*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 1977, págs. 22-23.

Santillana, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Soto de Rojas...), su predilección por la literatura popular, por el flamenco que escuchó de niño en su casa materna (en boca de los cantaores que la familia contrataba) y su amor por la tradición arábigo-andaluza⁷⁶⁵ marcarán su futura trayectoria poética. De hecho, los familiares de Romero Murube conservan un manuscrito del poema “Casida del herido por el agua” dedicado a Joaquín y no es casualidad que el poeta sevillano se sintiera movido a componer su *Kasida del olvido* (1945) tras la aparición de *Diván del Tamarit* (1940) de Lorca y *Qasidas de Andalucía* (1940) de Emilio García Gómez.

Romero Murube, «honra y espejo de Sevilla»⁷⁶⁶, participa de forma entregada en la vida cultural de la capital andaluza no sólo como integrante del grupo *Mediodía*, sino también como tertuliano en los foros de debates y encuentros literarios que tenían lugar en el Café Suizo, en la Tertulia del Duque, en el Café Colonial, en el Café Central, en la Tertulia de los Chiflados o en el Café Nacional, donde cada primer sábado de mes rendían homenaje a un escritor o intelectual. Junto a estas actividades, hay que destacar también su faceta de articulista en *El Liberal*, *El Correo de Andalucía* y *ABC*, donde comenta acontecimientos del mundo de la cultura (literatura, cine...), se posiciona ante determinados asuntos sociales (la mendicidad, los robos...) y defiende el patrimonio histórico-artístico de Sevilla. De hecho, sus ácidas críticas, duras denuncias y escarnios lo convierten en un personaje impertinente e irritante para algunas personalidades, lo que le costó su salida de *ABC*.

Como prosista, las excepcionales páginas de obras como *Prosarios* (1924), *Sevilla en los labios* (1938) o *Los cielos que perdimos* (1964) confirman al autor como fiel heredero de Juan Ramón Jiménez, Eugenio D’Ors, Gabriel Miró y José María Izquierdo. Como poeta de

⁷⁶⁵ Es importante señalar la labor del arabista Emilio García Gómez, que en 1930 publicó la antología *Poemas arábigo-andaluces*, que influyó en la poesía de Lorca y de Romero Murube. «Con las traducciones de Emilio García Gómez los poetas del 27 traban contacto directo [...] con la poesía árabe hispanizada.» (Matilde Sagaro Faci, *Joaquín Romero Murube: Vida y obras, op. cit.*, pág. 102).

⁷⁶⁶ Así lo estima Lorca y refleja en la dedicatoria de un ejemplar de *Bodas de sangre* que regaló al poeta.

esa joven literatura, Romero Murube muestra un interés temprano por las vanguardias y ensaya con creaciones que van en la línea estética de aquellos movimientos; pero, con el paso del tiempo, calificará estas producciones de locuras juveniles: «Hoy, con el tamiz de la comprensión y de la indulgencia que acumula el fluir de los años, todos aquellos atrevimientos y diabluras nos resultan ingenuos o, cuando más, circenses»⁷⁶⁷.

La capital andaluza ejerce una poderosa influencia en el conjunto de su obra literaria, ya sea en poesía, en prosa o dentro del género periodístico, aunque el poeta no se circunscribe únicamente a Sevilla, pues sus composiciones alcanzan otros puntos de la geografía andaluza —Córdoba y especialmente el litoral gaditano (Chiclana, San Fernando, Tarifa⁷⁶⁸, Zahara de los Atunes⁷⁶⁹, Bolonia...), como se pone de manifiesto en el poema “Ruta de contrabandistas”— y de la geografía internacional (Floencia, Portugal...), «siempre buscando un equilibrio entre tradición y cosmopolitismo, entre sevillanismo y universalidad, una búsqueda que ya estaba presente en el primer número de *Mediodía*»⁷⁷⁰, donde Romero Murube deja claro la intención de llevar a esas páginas la esencia de la ciudad unida a un cosmopolitismo en línea con la vanguardia.

Durante mucho tiempo, sobre la figura del «jardinero literario de Sevilla»⁷⁷¹, ha pesado el estigma de escritor localista, de fuerza centrípeta, «poco curioso del mundo circundante»⁷⁷² (por su marcado sevillanismo, por ese canto continuo y fiel a la capital que fue su pasión y vida) y maldito (por su ideología⁷⁷³ y la mácula política vinculada a los puestos que ostentó, ya

⁷⁶⁷ Joaquín Romero Murube, «Bromas surrealistas», Sevilla, *ABC*, 2 de octubre de 1966, pág. 43.

⁷⁶⁸ «Tarifa, castillo y playa / Tarifa, con sus balcones / sobre el Estrecho y la costa / negra de Sierra Bullones.»

⁷⁶⁹ «Zahara de los atunes / no tiene calas ni abrigos. / Hacia los Caños de Meca / por Bolonia y sus castillos.»

⁷⁷⁰ Juan Lamillar, *Joaquín Romero Murube. La luz y el horizonte*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004, pág. 12.

⁷⁷¹ Jacobo Cortines Torres, «Jardines de Sevilla en la lírica castellana», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, nº 28, 2000, pág. 98.

⁷⁷² Así consideraba a los sevillanos en su obra *Sevilla en los labios*, Dos Hermanas, Castillejo, 1991.

⁷⁷³ Juan Lamillar advierte que, en su caso, «el falangismo fue más acomodaticio que ideológico» (Francisco Robles (dir.), *Joaquín Romero Murube. El poeta de Sevilla* (documental). Capítulo 3: «La amistad de Murube y Federico García Lorca», Metrosoneto Producciones, 2019).

que fue Director-Conservador de los Reales Alcázares de Sevilla⁷⁷⁴ y Comisario para la Defensa del Patrimonio Artístico Nacional del Bajo Guadalquivir). Tal vez muchos consideren que la obra del poeta del Alcázar tiene una importancia menor porque su producción se circunscribe al reducido espacio de la capital andaluza, sobre todo si lo comparamos con otros sevillanos ilustres como Gustavo Adolfo Bécquer o Luis Cernuda. Sin embargo, Claudio Maestre ve especialmente positivo este hecho: «no concibo a un personaje como Joaquín fuera del Alcázar, ausente de Sevilla. La simbiosis Sevilla-Joaquín tiene tantos matices y tantas aportaciones mutuas, que difícilmente ese hipotético alejamiento le hubiera dado algo más de lo que recibía de Sevilla»⁷⁷⁵. De “sevillanía” califica Fernando Iwasaki la mirada literaria de Romero Murube: «En realidad, Joaquín Romero Murube había inventado la “sevillanía”, una pátina poética con la que daba a las cosas nuevas y brillantes el resplandor antiguo y umbrío de la tradición. ¿Acaso la misma vanguardia no es la tradición del cambio?»⁷⁷⁶

Aunque en *Prosarios*, su primer libro, se encuentran las primeras impresiones neopopulares (especialmente en “Coplas de mar amargo”), su producción poética parte de *Sombra apasionada* (1929⁷⁷⁷), una obra con textos de naturaleza heterogénea (verso, prosa y aforismo), clave en la estética neopopularista de la época y en la que se aprecia el débito a Jorge Guillén y a Gabriel Miró, a quien está dedicado. El libro reúne sus colaboraciones en publicaciones de esta década, como *Verso y Prosa*, *Mediodía*, *Papel de Aleluyas* y *Lola*.

Sombra apasionada presenta una división interna en tres partes que van precedidas de “Arquitectura liviana”, ordenadas siguiendo una línea de similitud temática:

⁷⁷⁴ Fue nombrado por el Gobierno de la Segunda República y ocupó este cargo desde 1933 hasta 1969, el año de su muerte. Desempeñó un cargo envidiable, pero no es menos cierto que «hizo de ese recinto único el centro de sus preocupaciones y desvelos por la ciudad» (Juan Lamillar, «Rafael Porlán y Romero Murube», *Andalucía en la Historia*, enero de 2008, pág. 71).

⁷⁷⁵ En Joaquín Romero Murube, *Obra poética*, Sevilla, Fundación Cultural del Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 2004, pág. 19.

⁷⁷⁶ Fernando Iwasaki Cauti, «ABC o la memoria cultural de Sevilla», en Antonio Checa Godoy, Carmen Espejo-Cala, María José Ruiz Acosta (coords.), *ABC de Sevilla: un diario y una ciudad, análisis de un modelo de periodismo local*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pág. 232.

⁷⁷⁷ Aunque fue publicada en ese año, la obra incluye textos escritos desde 1923.

En la primera parte la unidad temática gira alrededor de Sevilla y sus jardines. En la segunda, la danza y la poesía junto a algunos recuerdos de la infancia. La tercera es miscelánea, como ya lo fuera *Prosarios*, pero se centra en el estudio de la metáfora y los “ismos”.⁷⁷⁸

En la obra, destacan las décimas, romances y canciones con rima asonante dedicadas a Sevilla, en donde cobran especial protagonismo la naturaleza, la celebración de su belleza (el perfume de las flores y la frescura de las plantas en la intimidad de los patios, jardines, campos, y el gran río Guadalquivir), las calles olorosas de barrios como el de San Lorenzo⁷⁷⁹ y los principales elementos del conjunto urbano (las esquinas encaladas, las fachadas de los conventos, las voces de la misa, el sonido de las campanas):

Fachadas verdes, azules.

Esquinas de cal. Conventos.

Al sentido de la vista, con su valor preeminente, se le suman el oído y el olfato. Véanse estos sensoriales fragmentos, en los que llama la atención el valor expresivo y la capacidad sugerente del estímulo auditivo (una voz, el sonido de la campana como medida del tiempo) en combinación con los olores (romero, aire nacido):

*Huele el romero del alba
por las calles. Voz de misa
humilde, de siete y media,
en el aire se perfila.*

(“Barrio de San Lorenzo”)

Temblor de luz en el cielo,
campana, con tu sonido

⁷⁷⁸ Matilde Sagaro Faci, *Joaquín Romero Murube: Vida y obras, op. cit.*, pág. 162.

⁷⁷⁹ Allí se instala con su familia cuando se muda de Los Palacios a Sevilla.

en tierra de aire nacido

(“Campana”)

Como parte del marco que aviva ese *locus amoenus* urbano, están los versos del poema “Al Guadalquivir”, el rey de los ríos, cuyas orillas, abrazando la ciudad por uno de sus flancos, ya recibieron la atención de muchos poetas del Siglo de Oro, como Lope de Vega⁷⁸⁰ y Luis de Góngora⁷⁸¹, de quien toma recursos como el encabalgamiento y el hipérbaton, muy empleados por el poeta cordobés:

Guadalquivir, rey de ríos,
corre por los campos buenos,
galán de las dos orillas
y del aire bandolero.

Siendo amante y defensor a ultranza del patrimonio arquitectónico hispalense, conformado por esos monumentos y edificios emblemáticos de la capital andaluza (representación de «lo clásico vivo»), Murube no olvida cantar a la Giralda, minarete de la antigua mezquita almohade de Sevilla, a la que convierte en esbelta y sensual mujer envuelta por el viento. Nuevamente, conviene apuntar aquí el conocimiento de la mitología clásica que tenían estos poetas, pues el dios griego Bóreas no solo destacaba por ser violento y fuerte, sino también por su carácter rijoso. Al igual que en el poema “[Arbolé arbolé]” de Lorca⁷⁸², el viento estrecha a la mujer:

¿Adónde irá la Giralda esa noche negra

⁷⁸⁰ Sus famosas “Seguidillas del Guadalquivir” («Río de Sevilla, / ¡cuán bien pareces, / con galeras blancas / y ramos verdes!»), incluidas en *Lo cierto por dudoso* (1625), tienen su origen en unas muy antiguas, que Lorca grabó en *Canciones populares españolas* con el título de “Sevillanas del siglo XVIII”: «Ay río de Sevilla, / qué bien pareces / lleno de velas blancas / y ramas verdes!».

⁷⁸¹ «Rey de los otros ríos caudaloso, / que en fama claro, en ondas cristalino, / tosca guirnalda de robusto pino, / ciñe tu frente y tu cabello undoso» (“Al Guadalquivir, río de Andalucía”).

⁷⁸² «El viento, galán de torres, / la prende por la cintura».

en que desaparece de Sevilla?

Como a una mujer, el viento se abraza
a la Giralda.

(“Giralda”)

En lo que respecta al paisanaje, en el “Romance de la torre marismeña”⁷⁸³, Romero Murube lleva a la marisma, junto a una señera torre bermeja que domina el paisaje, a contrabandistas y gitanos que en tiempos pasados poblaron la zona:

Sobre la marisma

la torre bermeja.

Vientos de los mares

salitres le dejan

en su sequedad

de sol y de leguas.

Tierra ardida, llama,

rebelión de piedra

contra cielo y aire

la torre bermeja.

[...]

Requemada, ardiente,

señera, reseca,

horno del estío,

jaula de leyendas

y contrabandistas

que huyen las veredas,

posada de zíngaros

⁷⁸³ El poema se dio a conocer sin título en el número 7 de la revista *Mediodía* (1927).

la torre bermeja.

En la percepción de ese paisaje urbano, no se pueden preterir los distintos momentos del día, desde la aurora, en que vemos surgir Sevilla «entre los labios del cielo», pasando por las doce, instante en que el alma «crece con el día en llamas», en su lento camino hacia la siesta de la tarde, que «entra por el río / al barrio de San Lorenzo», hasta llegar a la soledad de la noche, con su «vuelo ciego de lechuza». Valgan como ejemplo de este aspecto algunos versos de “Barrio de San Lorenzo”, que concentra tres momentos:

La tarde entra por el río
al barrio de San Lorenzo.

[...]

La noche no tiene cielo
traspasada por la lluvia,
y el viento por las paredes
perfil de sombras empuja.

[...]

La aurora. De entre los labios
del cielo, surge Sevilla.

El río le ata en el seno
el horizonte: una cinta.

Y los dedicados a la indolencia que trae la siesta, momento de reposo para el alma, la casa y la calle. Destáquese la plasticidad de los versos y repárese en esa potente metáfora que abre el texto:

Soledad de mediodía,
noche de sol y de fuego,
del cielo donoso juego

que finge noche en el día.

(“Siesta”)

El viento del mediodía
dormido sobre las horas.

En el viento de la tarde
van de paseo los ángeles.

(“Canción”)

Granada, Sevilla y Córdoba (estas dos, hermanas por ese río Guadalquivir) continúan siendo cantadas en su poemario *Canción del amante andaluz* (1941), con la que el autor afirma haber encontrado su voz poética. De nuevo, se enuncian aquí los elementos que conforman el paisaje urbano y rural andaluz: jardines, paredes encaladas, macetas, plantas trepadoras como la hiedra y aromáticas como el arrayán, la albahaca, la hierbaluisa, etc.). Véanse los versos de “Jardín final”, con su recreación del *locus amoenus*, “Canción del amante andaluz”, “Coplas de Sevilla en el Guadalquivir” y “Siesta de la albahaca y el adolescente”:

Encanto del jardín. Mundo remoto.

[...]

El encanto se vierte en geometrías
de bojes verdinegros, flor, columnas,
y el alma perezosamente sube
un aliento de tierra siempre húmeda.

(“Jardín final”)

si fuéramos agua,

amor,
contigo en Granada.
[...]
si fuéramos brisa,
amor,
contigo en Sevilla.
[...]
si fuéramos boda,
amor,
por la noche de Córdoba.

(“Canción del amante andaluz”)

¡Mis claros novios!
De Córdoba a Sevilla
bajan piropos...

(“Coplas de Sevilla en el Guadalquivir”)

En la siesta del verano
duermen hombres sin mujeres.

(“Siesta de la albahaca y el adolescente”)

En la “Tonada”, se pone de manifiesto de forma sencilla y cautivadora el perfil lírico de Romero Murube: «el poeta que tiene el perfume de la albahaca»⁷⁸⁴, planta con propiedades

⁷⁸⁴ María Sanz, en Francisco Robles (dir.), *Joaquín Romero Murube. El poeta de Sevilla* (documental). Capítulo 1: «¿Quién fue Romero Murube?», *op. cit.*

mágicas⁷⁸⁵, y que lleva con tanto acierto la imagen a la piel de una gitana:

De flor de albahaca,
gitana,
la carne tienes,
tienes el alma.

Lo floral (herencia del modernismo y de Juan Ramón Jiménez) es uno de los temas que capitalizan la obra de Romero Murube. Uno de los procedimientos más comunes en la literatura popular es asociar la belleza de las flores y plantas aromáticas a la de las mujeres. Gerald Brenan lo reconocía en su obra *Una vida propia*: «Flores, ¿acaso no simbolizan invariablemente a las muchachas en toda poesía popular?»⁷⁸⁶. En el ejemplo anterior, el cuerpo y alma de la gitana se asemejan a la flor blanca o rosada de la olorosa albahaca, cuyo tallo es recto.

El libro presenta su parte más lúdica y experimental a través de los aforismos y las greguerías que se recogen en “Arrebolera al viento”, donde no falta el ingenio:

La maceta es el marco de un paisaje a lo Rousseau que se ha salido del cuadro.

Macetas, bombones de campo.

Las albahacas tienen desnudeces de gitanas celosas.

El viento pulsa la guitarra verde del cañaveral.

Al toro negro de la noche, los gallos clavan las banderillas de sus quiquiriquíes.

Junto a ellas, los adagios (algunos de ellos, a la manera de José Bergamín y Eugenio

⁷⁸⁵ Julio Caro Baroja, *La estación de amor (Fiestas populares de mayo a San Juan)*, op. cit., pág. 216.

⁷⁸⁶ Gerald Brenan, *Una vida propia*, Barcelona, Destino, 1989, pág. 39.

D'Ors) presentan en pequeñas píldoras sus preferencias literarias, sus pareceres sobre distintos autores (Gustavo Adolfo Bécquer, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Jorge Guillén) y obras de la época:

Gerardo Diego, vendaval de todos los buenos vientos.

El salto atrás, en calidades sevillanas, de «Perfil del aire», llega hasta Bécquer.

A pesar de todo, en 1927, no llegan a tres los poetas nuevos de España.

Romero Murube sigue la línea tradicional con su siguiente título, *Siete romances*⁷⁸⁷ (1937), una *plaquette* de 29 páginas distribuida en una pequeña tirada⁷⁸⁸, que ve la luz en la Sevilla de Queipo de Llano, en plena guerra civil española. La obra es su primer libro de poesía sin trazos de prosa y está dedicada a Federico García Lorca, convertido en mártir y símbolo de las consecuencias culturales de aquella guerra. «A ti, en Vizna [sic], cerca de la fuente grande⁷⁸⁹, hecho ya tierra y rumor de agua eterna y oculta» reza la dedicatoria⁷⁹⁰, que apunta por primera vez al lugar del crimen. Sin embargo, hay que recordar que *Siete romances* fue escrito años antes, pues aquel misterioso “Romance del crimen” aparece publicado con el título de “Aleluyas del crimen” en el número 14 de la revista *Mediodía* (1929):

Al acordeón del puerto

⁷⁸⁷ “Romance de las bailarinas”, “Romance del enamorado”, “Romance del jardín”, “Romance con ella”, “Romance de la bailarina y el torero”, “Romance del gobernador de Sevilla” y “Romance del crimen”. Los cuatro primeros romances pasarán, con algunas añadiduras o pequeñas modificaciones a su siguiente obra, *Canción del amante andaluz*.

⁷⁸⁸ «Edición de 37 ejemplares, para mis amigos, en papel italiano viejo del siglo XVIII, y doscientos en papel Registro», advierte Romero Murube en las primeras páginas de la edición de Imprenta Alemana.

⁷⁸⁹ «La localización casi exacta, “cerca de la fuente grande”, de la fosa, en unos meses aún de rumores y miedos y ocultamientos sobre el asesinato, se debe, sin duda, a las averiguaciones hechas por Romero Murube y Alfonso García Valdecasas en su viaje granadino.» (Juan Lamillar, *Joaquín Romero Murube, op. cit.*, pág. 106).

⁷⁹⁰ Romero Murube sintió toda su vida el peso de cierta culpa al haber podido evitar la muerte de Federico llevándoselo a Sevilla. Vicenta Lorca le había pedido al poeta de Sevilla que se llevara a Federico para evitar un encuentro en Madrid con la etnóloga y escritora cubana Lydia Cabrera, a quien conoció durante su estancia en América y con quien tuvo, al parecer, una relación que excedía la amistad. Joaquín propuso a Lorca pasar unas semanas en Sevilla. Este aceptó con la condición de ir tras terminar los últimos retoques a *La casa de Bernarda Alba*. Romero Murube no insistió más y rápidamente se dieron los trágicos acontecimientos del inicio de la guerra civil española. Véase Juan Gómez Salvago, «Lorca y Romero Murube: una entrevista que pudo ser decisiva», *ABC* de Sevilla, 30 de junio de 1971, págs. 11-12.

le han estrangulado el cante.

En Argel y Alejandría,
en Melbourne y Buenos Aires.

Se han secado las espitas
en el cristal de los bares.

La policía ha prohibido
cierta música en los bailes.

Los niños llevan a casa
pistolas, bombones, guantes.

La sombra quedó cosida
con el cuchillo, a la carne.

Por el asfalto resbalan
serpientes de verde sangre.

En Tokio y en Marsella,
en Liverpool y en el Havre.

Y en todo el mundo la prensa
llevará con gran detalle

a los hogares honrados
cinco columnas de sangre.

Un texto, como se puede observar, casi profético, con alguna metáfora de estilo ultraísta («serpientes de verde sangre»), que, ocho años después de su primera publicación y en el contexto de la guerra civil española, cobra un nuevo y pertinente sentido de denuncia,

además del valor del homenaje.

Muchos de los textos de esta obra están plagados de imágenes lorquianas al más puro estilo de *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*, como se puede observar en “Romance del crimen”. Pero también se hacen eco de influencias estilísticas de *Poema del cante jondo*, como atestiguan los versos de “Romance del gobernador de Sevilla”, posiblemente dirigido al militar y político cordobés José Cruz-Conde Fustegueras, que participó en la conspiración militar que propició la sublevación de 1936, aunque no en la guerra, pues decidió ocultarse en Madrid:

—Yo soy el Gobernador
de Sevilla... ¿Quién se atreve?
Los generales me huyen.
El dictador me obedece.
Yo mando lo que me cuadre
y en cordobés, aunque pese.

El ejemplo anterior subraya el valor dramático de este romance y nos recuerda el diálogo de la famosa “Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil” de Lorca, que dice así:

TENIENTE CORONEL.-Yo soy el teniente coronel de la Guardia civil.

SARGENTO.- Sí.

TENIENTE CORONEL.-Y no hay quien me desmienta.

En conclusión, estas breves páginas en las que hemos abordado el perfil poético de Romero Murube ratifican al Sultán del Alcázar⁷⁹¹ no sólo como gran poeta neopopular del 27, sino como «intérprete ideal del alma de Sevilla»⁷⁹², siguiendo fielmente esta senda estética hasta el final de sus días.

⁷⁹¹ Así lo llamó Jorge Guillén.

⁷⁹² Jacobo Cortines Torres, «Jardines de Sevilla en la lírica castellana», *art. cit.*, pág. 117.

3.13 Josefina de la Torre

Josefina de la Torre tiene voz de niña aún. Dice cosas pueriles, finas como el agua. En el fondo cristalino de su verso oculta la intuición prematura de algo grave que nunca se atreve a definir.

(Ernestina de Champourcin)

Es justo y pertinente incluir el nombre de otra mujer relevante en este periodo: Josefina de la Torre Millares (Las Palmas de Gran Canaria, 1907-Madrid, 2002), una artista total y polifacética⁷⁹³, «la figura femenina más destacada de la nueva literatura»⁷⁹⁴, por desgracia, doblemente olvidada. Al igual que Concha Méndez, la poeta grancanaria fue el exponente de la mujer moderna⁷⁹⁵, independiente y con espíritu renacentista (por la pluralidad de intereses artísticos) que, desde luego, desmentía las teorías esencialistas que legitimaban las diferencias de género.

Con otras escritoras de la época, comparte olvido y exclusión deliberada en muchas antologías. Sorprende que la obra de una escritora que «alcanzó cotas de reconocimiento vedadas para la mayor parte de sus congéneres»⁷⁹⁶, y que fue incluida en dos antologías de 1934 (en la segunda edición de la famosa antología de Gerardo Diego y también en la de

⁷⁹³ Además de escritora, era actriz y contaba con una excelente formación musical: cantaba, tocaba el piano, el violín y la guitarra. Fue la voz española de Marlene Dietrich y primera actriz del Teatro Nacional María Guerrero. En el cine, participó en películas como *Primer amor* (1942), dirigida por su hermano Claudio de la Torre y basada en la novela homónima de Turgueniev y *La vida en un hilo* (1945), de Edgar Neville, entre otras. Posteriormente, formó parte de las compañías de Ismael Merlo, Amparo Soler Lear y Nuria Espert.

⁷⁹⁴ *Heraldo de Madrid*, 2 de octubre de 1930, pág. 8.

⁷⁹⁵ «Me gusta dibujar. Juego al tennis. Me encanta conducir mi auto, pero mi deporte predilecto es la natación. He sido durante dos años presidenta del primer Club de Natación de mi tierra. Otras aficiones: el cine y bailar». (Gerardo Diego, *Poesía Española Contemporánea*. Edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Taurus, 1991, pág. 617).

⁷⁹⁶ Fran Garcerá, «Introducción», en Josefina de la Torre, *Poesía completa*. Vol. I, Madrid, Torremozas, 2020, pág. 29.

Mathilde Pomès, titulada *Poètes espagnols d’aujourd’hui*), no haya recibido en nuestro país la atención que se merece. Mientras que el poeta y editor Carlos Reyes publicó en Estados Unidos, en 2000, los dos primeros libros de la escritora grancanaria en edición bilingüe⁷⁹⁷, la celebración del centenario de su nacimiento en España sólo trajo una publicación que la recordara⁷⁹⁸. La desventura alcanzó también a la reedición de sus obras durante muchos años en que era imposible encontrar un título suyo en cualquier librería de Las Palmas de Gran Canaria, la ciudad que la vio nacer.

Como causas, se apuntaron el olvido deliberado por razones de género⁷⁹⁹; el desconocimiento de la poesía canaria (especialmente la escrita por mujeres)⁸⁰⁰; la diversidad de actividades a las que se entregó en vida, lo que terminó difuminando su perfil poético⁸⁰¹; algunas reticencias por parte de los herederos⁸⁰² o el hecho de permanecer en nuestro país y no ir al exilio⁸⁰³, lo que no la hizo, como algunos erróneamente han considerado, afín al régimen⁸⁰⁴.

⁷⁹⁷ La edición incluye por primera vez el poema-canción “Puerto de Mar”.

⁷⁹⁸ Alicia Rodríguez Mederos (coord.), *Josefina de la Torre: modernismo y vanguardia. Centenario del nacimiento (1907-2007)*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 2007.

⁷⁹⁹ Pensemos que el nombre de Josefina aparece desde los comienzos de la revista *Verso y Prosa*: «en la segunda página de ese primer número se reproducían unas “Estampas de los siete años” de Josefina de la Torre, y en los sucesivos números de la revista veremos su firma acompañando las de los poetas del 27 una y otra vez; en el nº 3 se reproduce el soneto de Alberti dedicado a ella, en el nº 5 comparte el espacio con Luis Cernuda y Gerardo Diego, y en el nº 8 dos poemas de García Lorca y cuatro de Josefina de la Torre se nos presentan en dos columnas paralelas como protagonistas de la segunda página.» (Selena Millares, «Órbita literaria de Josefina de la Torre: Una poeta entre dos generaciones (con un apéndice de nueve textos exhumados)», en AA. VV., *Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27*, La Laguna, Gobierno de Canarias, 2008, pág. 60).

⁸⁰⁰ La ausencia de escritoras en antologías poéticas y ensayos de literatura canaria «resulta tan llamativa que parece no haber existido escritura femenina en las Islas capaz de despertar el interés de los constructores de nuestra historia literaria.» (Teresa González Hage, «Prólogo», en Josefina de la Torre, *Poemas*, Tenerife, Ediciones Idea, 2003, pág. 9).

⁸⁰¹ Manuel Espín, *Mujeres en el filo de la navaja*, Málaga, Corona Borealis, 2012, págs. 172-173.

⁸⁰² Alessandro Ryker, «Josefina de la Torre y las mujeres así», en Alicia Rodríguez Mederos (coord.), *Josefina de la Torre: modernismo y vanguardia. Centenario del nacimiento (1907-2007)*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 2007, pág. 89.

⁸⁰³ Alicia Rodríguez Mederos, comisaria del Centenario de Josefina de la Torre, asegura que Josefina de la Torre y muchos otros que no se exiliaron pagaron un alto peaje por quedarse, lo que implica el claro riesgo de pasar desapercibidos y no ser reivindicados. «Si fue difícil exiliarse, para muchos de ellos también fue difícil quedarse.» (Tània Balló, Serrana Torres y Manuel Jiménez (dirs.), *Las Sinsombrero*, España, Intropía Media, Yolaperdono y TVE, 2014).

⁸⁰⁴ En la *Antología de poetisas del 27*, Emilio Miró declara de manera injustificada que Josefina permaneció «próxima al bando de los vencedores» (Emilio Miró (ed.), *Antología de poetisas del 27*, Madrid, Castalia, 1999,

Sean cuales sean las razones de tanto silencio, el nombre de Josefina se encuentra en esa larga lista de autores que pagaron un alto precio por haber elegido «el camino de la aceptación»⁸⁰⁵. Del abandono y del olvido por parte de aquellos a los que consideró sus mentores (Lorca, Altolaguirre, Alberti, Salinas...), se quejó Josefina en uno de los poemas de su último libro, *Medida del tiempo*:

MIS amigos de entonces,
aquellos que leíais mis versos
[...]
Yo me formé al calor
que con vuestras palabras me envolvía.
Me hicisteis importante.
Con vuestro ejemplo,
me inventé una ambición
y tuve
vuelos insospechados de gaviota.

pág. 28). De haber buscado en las hemerotecas, como bien advierte su sobrina Selena Miralles, «habría descubierto que el nombre de Josefina de la Torre Millares compartió página con el de Manuel Azaña en la beligerante e ideologizada revista *España* en los años veinte, y con el de José Franchy y Roca en el periódico republicano *El Tribuno*, concretamente en el suplemento para la conmemoración del segundo aniversario de la República, en abril de 1933, donde publica un soneto que, sin traicionar su identidad lírica, se suma a ese “regocijo y esperanza” de los que habla en su editorial Franchy y Roca y celebra la conquista de un sueño; constituye probablemente su único poema de inspiración política, y no ha sido reproducido después:

Balcones del ensueño suspendidos
sobre la ruta azul desorientada
hoy en el barandal de la alborada
apoyan su firmeza, conseguidos.

Alta la clara luz de los sentidos
y abierto el ancho mar de la mirada,
una segura realidad soñada
contemplará el vibrar de sus latidos [...]»

Más adelante, añade: «Tampoco puede obviarse que Josefina de la Torre pertenecía a una familia de arraigada tradición republicana, con la que todavía colaboraría en los años sesenta en relación con la revista *Millares*, antes de que la censura le pusiera punto final» (Selena Miralles, «Órbita literaria de Josefina de la Torre: Una poeta entre dos generaciones (con un apéndice de nueve textos exhumados)», *art. cit.*, págs. 64 y 65 respectivamente).

⁸⁰⁵ Javier Durán, «Fracturar el silencio», en Alicia Rodríguez Mederos (coord.), *Josefina de la Torre: modernismo y vanguardia. Centenario del nacimiento (1907-2007)*, *op. cit.*, pág. 61.

[...]

¡Amigos que de mí hicisteis nombre!

[...]

un día me cubrió lo indefendible

[...]

y me sentí empujada,

cubierta de ceniza,

borrada con olvido.

No obstante, en 2020 se llevaron a cabo dos actividades importantes en la recuperación de esta escritora, ya que, por un lado, vio la luz su poesía completas y, por otro, el Gobierno de Canarias dedicó el Día de las Letras Canarias a su figura.

Favorecida por el ambiente cultural y artístico que ya existía en el seno de su familia⁸⁰⁶, Josefina empieza a escribir sus primeros versos a los diez años. Publicaciones como *El Día, España*⁸⁰⁷, *Verso y prosa* y *La Gaceta Literaria* se hacen eco de su talento y dan a conocer sus primeros textos, de los que Margarita Nelken habla en el periódico madrileño *El Día*:

[...] hace versos como podría contarle cuentos a su muñeca, como con toda seguridad se los cuenta. Nadie le ha enseñado [...]. Sabe que se hacen versos porque los cantares de cantar al corro tienen asonancia; y ella, cuando le cuenta secretos a su hijita de trapo y porcelana, juega a contárselos con asonancias también. [...] siente y expresa todas sus emociones con la ingenuidad y la fuerza del arte que brota natural e instintivo, sin saber por qué brota.⁸⁰⁸

Su producción en verso, a pesar de ser corta, es de una gran coherencia y sus cinco

⁸⁰⁶ Su hermano Claudio y su tío Néstor Martín-Fernández de la Torre fueron, sin duda, un importante estímulo para ella.

⁸⁰⁷ En la sección “La vida literaria” del 28 de febrero de 1920, Enrique Díez-Canedo reproduce la elegía que Josefina dedica a Pérez Galdós el 12 de enero de 1920 en *La Jornada* de Las Palmas.

⁸⁰⁸ Margarita Nelken, «Una poetisa de ocho años: Josefina de la Torre Millares», *El Día*, 2 de septiembre de 1917, pág. 6. El título del artículo indica, por error, la edad de ocho años.

obras poéticas —*Poesías ingenuas* (1919), *Versos y estampas* (1927), *Poemas de la isla* (1930), *Marzo incompleto* (publicado por la revista *Fantasía* el 19 de agosto de 1947⁸⁰⁹) y *Medida del tiempo* (obra inédita que recoge los poemas desde 1940 hasta 1982)— resumen una vida personal que transita «desde la alegría y la ilusión juveniles hasta el infortunio y la desesperación, apenas mitigados por la fe religiosa»⁸¹⁰ y una singladura poética que, partiendo de las estéticas dominantes de la década de 1920, alcanza una lírica «de plenitud temporal y existencial»⁸¹¹.

Los puntos de contacto con otros escritores del 27 son evidentes y significativos en sus versos, donde hallamos líneas de relación temática con la vanguardia de la época (el cine, los aeroplanos y el deporte son signos de modernidad y de educación sentimental y estética en los que concurre con sus compañeros de grupo), con la estética neopopularista, la poesía pura e incluso el haikai.

Los primeros versos de adolescencia, recogidos en *Poesías ingenuas* e inéditos hasta la edición de su poesía completa en 2020, fueron escritos entre 1916 y 1919. Estos textos constituyen un periodo de aprendizaje en el que la autora mira a los clásicos de la literatura: desde el Renacimiento, con Gutierre de Cetina (del que toma su famoso madrigal para abrir uno de sus poemas⁸¹²), pasando por Bécquer y llegando al modernismo isleño. En su mayoría, estos poemas, escritos en versos de arte menor, están influenciados por el Romanticismo (con una fuerte presencia del yo) y el modernismo tardío de sus maestros⁸¹³ y referentes insulares. En ellos, el pesimismo y la muerte (incluso por amor) son temas recurrentes:

⁸⁰⁹ La segunda edición de la obra, en forma de libro, aparece en 1968.

⁸¹⁰ Emilio Miró (ed.), *Antología de poetisas del 27*, op. cit., pág. 87.

⁸¹¹ Ídem.

⁸¹² Véase el poema “¡Tus ojos claros... serenos!”, dedicado a su hermana Elisa.

⁸¹³ A Alonso Quesada le dedica “La sombra de la maja”; a Saulo Torón, “Tristeza y soledad” y a Tomás Morales, “¡Para mí, siempre se va triste el día!”. A este último también le dedicó el poema “A Tomás Morales”, que apareció publicado en el periódico *La Jornada* de Las Palmas el 9 de abril de 1920 y en el que dice: «Al lado de tus versos Tomás Morales / los míos no se ven. ¡Son tan pequeños!».

¡Su alma más fría
que el más frío hielo,
dormía por siempre
para ir al cielo...!

(“Adiós para siempre la niña bonita...”)

La rubia... la rubia aquella
de semblante tan bonito,
la de los ojitos claros
la de los brazos tan blanquitos,
murió por un hombre, sí,
por uno que ella adoraba,
por lo que toda mujer
muere, si está enamorada...

(“La rubia”)

Por un hombre yo vivo
¡madre mía!
Y si él no me quisiera
¡moriría!

(“¡Por eso vivo”)

Mírame con tus ojos expresivos,
mírame morenilla... y así vivo.
Y si tú no me miras
yo me quejo...
y después del martirio

yo me muero...

(“¡Mírame con tus ojos morenilla”)

En estos primeros textos la autora también experimenta con el poema monologado o poema-monólogo, cambiando la voz del sujeto lírico, que en muchas ocasiones es masculino:

Sentado en una butaca,
un día me vieron todas...
tenía la cara fea...
tenía la cara hipócrita.

El procedimiento es común en textos de otra escritora contemporánea como es Elisabeth Mulder, que en su poema “El amante egoísta”, dentro de *La hora emocionada* (1931), dice: «Yo no soy un filósofo sesudo, / ¡yo soy tan sólo un hombre enamorado!»⁸¹⁴.

Ya en la década de 1920, durante sus estancias en Madrid, conoce y se relaciona con muchos escritores del grupo poético del 27. Es el momento en el que ve publicados dos libros en los que queda patente su papel en la renovación poética del 27: *Versos y estampas* (1927), su primera obra publicada, con prólogo de Pedro Salinas, ve la luz en el octavo suplemento de la famosa revista *Litoral* y recibe elogios de la crítica tanto en España como en Hispanoamérica. Su segunda obra, *Poemas de la isla*, la publica la editorial Altés de Barcelona en 1930.

Al igual que veíamos en *Surtidor* de Concha Méndez, estos primeros trabajos revelan, por un lado, la tendencia de poesía pura (a través de una gran diversidad de imágenes,

⁸¹⁴ Elisabeth Mulder, *Sinfonía en rojo. Prosa y poesía selecta*. Introducción y selección de Juan Manuel de Prada, Madrid, Fundación Banco Santander, 2018, pág. 291.

metáforas y poemas cortos⁸¹⁵) y, por otro, la tendencia neopopularista.

Salinas, Alberti y Lorca serán para la poeta grancanaria referentes y modelos indiscutibles. De la influencia de estos dos últimos dan buena cuenta algunos textos con tonos andaluces inconfundibles⁸¹⁶. Al granadino le dedica, con motivo de su primer encuentro (el 28 de abril de 1927), unos versos⁸¹⁷ casi proféticos de claros ecos lorquianos no sólo por el cromatismo (*verde*) y por las “puñaladas” y “heridas”, sino también por la experimentación con el desplazamiento del adjetivo calificativo, que produce una nueva realidad extraña, sugerente y visionaria:

Del cielo cae una lluvia
redonda de puñaladas.
Cien heridas en el lomo
de la tierra verde y blanda.
Clavel rojo como sangre
sobre la sien dilatada;

La influencia se repite en el poema 12 de *Versos y estampas*, donde leemos:

[...] No te acerques
al estanque:
tendrás el pecho hondo y frío
y tembloroso del agua.

Del primer Alberti también se encuentran importantes influencias, como la expresión

⁸¹⁵ Gregory K. Cole, *Spanish women poets of the Generation of 27*, op. cit., pág. 18.

⁸¹⁶ Ángel Valbuena Prat, Sebastián de la Nuez, Guillermo Díaz-Plaja y Gregory K. Cole también encontraron ciertas similitudes con la lírica de Pedro Salinas. Cole señala, por ejemplo, la influencia de Salinas en el poema 5 de *Versos y estampas* («El viento trae todo el rumor / por el camino arriba»).

⁸¹⁷ «Conocimiento de Federico García Lorca, el 28 de abril de 1927» se publicó en el diario *El País* en 1929. La escritora también incluyó el poema en uno de los ejemplares manuscritos de *Medida del tiempo* con una ligera diferencia en el decimotercer verso: «en la garganta, prendidos».

sencilla de los sentimientos más sinceros, aderezados con la nostalgia por una infancia dichosa en la isla de Gran Canaria⁸¹⁸: paraíso perdido marino-canario habría que decir, ampliando los límites regionales marcados por el profesor John Crispin⁸¹⁹. Uno de los más reseñables ejemplos es el que ofrece el poema “Sobre el mar, bajo el cielo...”, en el que también resuenan los ecos de los versos finales de “Tierras de Gran Canaria”⁸²⁰, poema perteneciente a *El lino de los sueños* (1915) de Alonso Quesada⁸²¹:

¡Cuánto diera por ver llegar un día
la barca con la blanca vela al viento
con rumbo hacia la orilla, desrizada;
y en pie en la proa —tijera de los mares—
a ti, todos mis sueños, presentido
con el azul del mar en la mirada!

De la isotopía marina también da buena cuenta el poema “Soneto”⁸²², dedicado a Rafael Alberti, «en nuestra despedida» (según especifica la dedicatoria) y en respuesta al que él le dedicó previamente (“A Josefina de la Torre”⁸²³). El tópico de la vida como navegación, como viaje marino, sin perder de vista ese ancla que permite al poeta aferrarse siempre sentimentalmente a sus orígenes, aparece desplegado en los versos de Josefina:

EN un claro soneto sobre el mar suspendido

⁸¹⁸ «El hombre es la criatura que se define por sus nostalgias más que por sus tesoros», nos recuerda María Zambrano en *Isla de Puerto Rico* (Madrid, Vaso Roto, 2017, pág. 35).

⁸¹⁹ «El paraíso perdido marino-andaluz es, desde luego, constante en la poesía de esta generación, aún antes de *Marinero en Tierra*.» (John Crispin, *La estética de las generaciones de 1925*, op. cit., pág. 75).

⁸²⁰ «El corazón siempre en un pequeño misterio / y el alma sobre el mal ¡blanca!... ¡El velero / que no pasa jamás del horizonte!...».

⁸²¹ Alonso Quesada fue uno de sus más importantes referentes y a él le dedicó su primer poema, “La sombra de la maja”, escrito en mayo de 1916.

⁸²² “Soneto” y “Conocimiento de Federico García Lorca, el 28 de abril de 1927” se publicaron bajo el título de “Dos poemas inéditos” en *El País* en 1929. Según explica Fran Garcerá en la edición su poesía completa, una copia del texto «aparece en uno de los borradores del poemario *Medida del tiempo*, aunque finalmente no fue incluido» (Josefina de la Torre, *Poesía completa*. Vol. I, op. cit., pág. 237). Ambos poemas aparecen recogidos en la sección de “Otra poesía inédita” dentro del primer volumen de su poesía completa.

⁸²³ A partir de 1929, el poema aparece en las ediciones de *Cal y canto* con el título de “Busca”.

donde tu gran deseo navega marinero,
con tu pluma has trazado un inmenso velero
que hace tiempo llevaba mi corazón prendido.

Con el afán de mares y de marinería
evocas la visión de las islas, viajeras.
Y en un supremo esfuerzo bordado de quimeras
las anclas en el verde cristal de Andalucía.

He pensado en tus playas, las de arena más suave.
Desplegaré mi anhelo en las ondas rizadas
para formar la vela que dirija la nave.

Y si un día a tu orilla llega mi gran navío
yo te prometo en nombre de las Afortunadas
nombrarte capitán del gran velero mío.

Al igual que en las publicaciones de poetas coetáneos durante la década de 1920, en Josefina de la Torre descubrimos un lenguaje próximo a la expresión popular, pero muy singular dentro del universo creador del 27, pues su voz poética, inserta en una tradición con referentes insulares propios (como Saulo Torón o Alonso Quesada), está determinada por la geografía de las islas y presenta, con bastante intensidad en sus primeras obras, los rasgos caracterizadores o ejes temáticos que ya señaló Valbuena Prat⁸²⁴ en sus estudios sobre la lírica canaria: aislamiento⁸²⁵, intimidad, sentimiento e interpretación del mar y cosmopolitismo

⁸²⁴ Véanse *Algunos aspectos de la moderna poesía canaria*, Santa Cruz de Tenerife, Imprenta de E. Zambrano, 1926 e *Historia de la poesía canaria*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Publicaciones del Seminario de Estudios Hispánicos, 1937.

⁸²⁵ A este aspecto ya aludió antes Miguel de Unamuno en el prólogo a *El lino de los sueños* de Alonso Quesada. Invitado a los Juegos Florales de Las Palmas de Gran Canaria, fue «a conocer aquello y los espíritus que allí, en aquel a-ísla-miento, alientan y ansían.» Y, unas líneas más adelante, continúa: «Allí, en la Gran Canaria, en aquella isla, conocí toda la fuerza de la voz a-ísla-miento». En Alonso Quesada, *El lino de los sueños*. Edición y estudio de José Luis Correa, Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1993, pág. 46. El prólogo completo también puede leerse en el artículo de Antonio

conceptual⁸²⁶, que, aunque resulte paradójico, se explica por su aislamiento.

El mar y sus dominios era, según Ángel Valbuena⁸²⁷ y el poeta Pedro García Cabrera, el tema capital de la literatura regional⁸²⁸. Intimismo y universalismo o aislamiento y cosmopolitismo son las dos caras de una misma moneda, puesto que el mismo mar que los conecta con el resto del mundo también los aparta y «estrangula la isla»⁸²⁹, de ahí que Alonso Quesada anhelara la libertad a través del “desaislamiento”⁸³⁰.

La existencia de una poesía canaria como realidad cultural independiente de la península y con una tradición propia es un tema que ha generado un largo e interesante debate dentro y fuera del archipiélago. La voluntad de encontrar una identidad para la literatura insular hunde sus raíces en el siglo XIX, donde se asiste a «la doble tendencia de la época: por un lado, la exaltación nacionalista o “neovianista”, de orgullo racial y, por otro, el impulso cosmopolita o “cairasquiano”, de voluntad universalista»⁸³¹.

Para aquellos que buscan la esencia o piedra angular del regionalismo literario, la identidad de la poesía isleña se sostiene sobre unos cimientos de tradición lírica propia que arranca en el siglo XVI, en concreto, con las endechas a la muerte de Guillén Peraza, texto

Henríquez Jiménez, «Prólogo de Miguel de Unamuno a *El lino de los sueños*. El paso del manuscrito a la edición», *Philologica Canariensis*, nº 12-13, 2006-2007, págs. 169-192.

⁸²⁶ Especialmente en una urbe portuaria como Las Palmas de Gran Canaria. «Ráfagas de cultura pasan y pasan por los puertos de las islas, que, sin ahondar en las almas, dejan un sedimento leve pero real en los cerebros. Se presentan, viven, trabajan en mil industrias, pueblos distintos al nuestro.» (Ángel Valbuena Prat, «La lírica canaria», *La Gaceta Literaria*, nº 14, Año I, 15 de julio de 1927, pág. 3).

⁸²⁷ Dice Ángel Valbuena Prat: «seguramente, el punto más interesante en Morales y en toda la poesía moderna canaria es el que se refiere a la interpretación del mar.» (Ángel Valbuena Prat, «La lírica canaria», *art. cit.*, pág. 3).

⁸²⁸ Pedro García Cabrera, «El hombre en función del paisaje», *Cuadernos del Ateneo*, nº 18, 2004, pág. 135. «El paisaje canario es de lejanía también. De horizonte. De promesa. Todo nos vendrá del mar» (Ibídem, pág. 133).

⁸²⁹ Pedro García Cabrera, «El hombre en función del paisaje», *art. cit.*, pág. 133.

⁸³⁰ En carta de Miguel de Unamuno al poeta Alonso Quesada el 20 de diciembre de 1912 leemos: «Me es imposible olvidar a esa isla de tranquilidad y de afecto y a los que ahí dejé. [...] Le veo suspirando en su jaula, en su isla —tanto la exterior y geográfica, como la interior— y suspirando por libertad» (Bruno Pérez Alemán, *Las agonías insulares de Miguel de Unamuno*, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart, 2010, pág. 317).

⁸³¹ Carlos Brito Díaz, «La selva de Doramas», en Orlando Acosta Hernández (coord.), *Tópicos y argumentos en la literatura de Canarias*, Gran Canaria, Consejería de Educación Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1998. pág. 39.

fundacional de la literatura canaria⁸³²; otros niegan tal existencia aduciendo la «repetición tardía de modelos peninsulares»⁸³³; un importante grupo asegura que la literatura generada en el conjunto de las Islas Canarias se incluye en el marco de las letras atlánticas e hispanoamericanas. En este sentido, la hibridación cultural es un viaje de ida y vuelta en el que las aportaciones canarias y americanas tienen casi igual peso (es decir, tanto los «procesos de “descubrimiento”»⁸³⁴ como la conformación de dichas identidades guardan similitud); por último, algunos críticos señalan en la década de 1920 el nacimiento de una escuela lírica canaria.

Los estudiosos que mantienen la primera postura —entre los que se encuentran Juan Manuel Trujillo, Eugenio Padorno y Lázaro Santana— defienden la existencia de una tradición literaria propia, que parte de la conquista e incorporación de las islas a la corona de Castilla, caracterizada por una serie de elementos temáticos, referenciales, estéticos e ideológicos⁸³⁵; en definitiva, establecen lo que Viera y Clavijo denominó el *signo interior* de la literatura insular o signo insular. Para los que defienden la segunda y tercera postura, el movimiento modernista supone un caso interesante, ya que, mientras que en la península perdía eco en torno a 1914, en el archipiélago canario pervivió durante más tiempo a través de publicaciones como *Las Rosas de Hércules* (1919)⁸³⁶ de Tomás Morales, autor que se mueve en los límites del amplio

⁸³² «¡Llorad las damas, sí Dios os vala! / Guillén Peraza quedó en La Palma / la flor marchita de la su cara. // No eres palma, eres retama, / eres ciprés de triste rama, / eres desdicha, desdicha mala. // Tus campos rompan tristes volcanes, / no vean placeres sino pesares, / cubran tus flores los arenales. // Guillén Peraza, Guillén Peraza, / ¿dó está tu escudo, dó está tu lanza? / Todo lo acaba la malandanza.» Para más información, véase Maximiano Trapero, «Las endechas “de Canarias”», en Yolanda Arencibia y Rafael Fernández (eds.), *Historia Crítica de la Literatura Canaria*. Vol. I, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000, págs. 51-113.

⁸³³ Octavio Pineda, «La poesía canaria: lírica atlántica entre Europa y América», *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, n° 3, 2012, pág. 87.

⁸³⁴ *Ibíd.*, pág. 89. Pineda ofrece un ejemplo de esa vinculación con la literatura del Nuevo Mundo al comparar la obra *Antigüedades de las Islas Afortunadas* (1604) de Antonio Viana con *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Asimismo, encuentra otro punto de conexión importante en aquellas «obras que giran alrededor del paisaje y la mitificación».

⁸³⁵ *Ibíd.*, pág. 88.

⁸³⁶ El Libro II de esta obra lo editó la Librería Pueyo de Madrid en 1919. El Libro I, con prólogo de Enrique Díez-Canedo, apareció póstumamente en 1922. No obstante, en estas fechas, se pueden encontrar ejemplos de modernismo en la obra poética de autores peninsulares como Valle Inclán (*La pipa de Kif*, 1919), Mauricio Bacarisse (*El esfuerzo*, 1917), etc.

modernismo⁸³⁷ («el heredero más afortunado del movimiento»⁸³⁸), y la obra de Saulo Torón. De hecho, la importancia de la herencia lírica de Torón se mantiene durante décadas en escritores de distintas generaciones, pues «veían en él a un poeta de gran pureza, y al superviviente de la generación fundacional de la moderna poesía canaria.»⁸³⁹ Como representantes de la última postura, encontramos a Rivas Cherif y a Valbuena Prat. En la reseña a *La Umbría* de Alonso Quesada en el semanario *España*, Rivas Cherif habla de un grupo selecto de escritores (entre los que se encuentran Tomás Morales, Alonso Quesada, Saulo Torón y Claudio y Josefina de la Torre) que, con «aspecto de aficionados —en el sentido menos vulgar y más propio— sin contaminación de las miserias porque han de pasar los acaparadores del mercado peninsular y de la fama madrileña»⁸⁴⁰, están «cultivando una especie de tradición recién fundada»⁸⁴¹. Valbuena Prat señala el origen de esa lírica en el siglo XIX. Aunque dependiente y aprendida de la línea española, empieza a mostrar ligeras diferencias regionalistas marcadas por las leyendas de la conquista, la orografía y naturaleza especialmente la marina, que presenta para las letras españolas «un aspecto nuevo en la manera de sentir el mar»⁸⁴², como prueban los sonetos *De Fuerteventura a París* (1925) de Unamuno, a quien el destierro en la isla de Fuerteventura proporcionó «una nueva faceta a su lirismo»⁸⁴³. Entre las diferencias regionales, a nuestro juicio, es importante incluir la vertiente atlántica de nuestro romancero en las Islas Canarias, que, como particularidad, da buena cuenta de las incursiones africanas en esas tierras, como bien ilustran estos versos:

Mañanita de San Juan,
como costumbre que fuera,

⁸³⁷ Oswaldo Guerra Sánchez (ed.), Introducción, en Tomás Morales, *Las Rosas de Hércules*, Madrid, Cátedra, 2011, pág. 13.

⁸³⁸ Pedro Salinas, *Literatura Española Siglo XX*, *op. cit.*, pág. 136.

⁸³⁹ Juan Manuel Bonet, «Saulo Torón en su orilla», en Saulo Torón, *Poesía Completa*, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Interinsular Canaria, 1988, pág. VIII.

⁸⁴⁰ Cipriano Rivas Cherif, «Libros: La Umbría», *España*, n° 398, Año IX, 1 de diciembre de 1923, pág. 12.

⁸⁴¹ Ídem.

⁸⁴² Ángel Valbuena Prat, «La lírica canaria», *art. cit.*, pág. 3.

⁸⁴³ Ídem.

las damas y los galanes

a bañarse a las Arenas.

Laurencia se fue a bañar

sus carnes blancas y bellas.

Vino un barquito de moros

y a Laurencia se la llevan.

Las revistas canarias que surgen en la década de 1920 —*Hespérides* y *La Rosa de los Vientos*— muestran el momento de efervescencia cultural que vive el archipiélago y se convierten en portavoces de muchos escritores isleños. *La Rosa de los Vientos*, a pesar de su corta trayectoria (sólo cinco números de 1927 a 1928), responde a un doble compromiso: por un lado, con las islas y con la recuperación de un patrimonio literario tradicional (en concreto, sus romances) y, por otro, con las nuevas corrientes artísticas europeas; es decir, «indagación de los signos insulares —el romancero canario, Fray Andrés de Abreu—» en combinación «con la adopción de las inquietudes del nuevo lenguaje vanguardista.»⁸⁴⁴

En el caso de la escritora que nos ocupa, no podemos hablar de una poesía canaria independiente de la que se hace en el conjunto de España en esa década ni tampoco de una mera reproducción atrasada de los modelos peninsulares. De hecho, como atestigua el poso de referencias literarias de la poeta en ciernes, en los primeros poemas de juventud tienen igual peso Tomás Morales que Bécquer, mientras que en *Versos y estampas* y *Poemas de la isla* la influencia de Juan Ramón Jiménez, Salinas, Lorca y Alberti, entre otros, es incuestionable y pareja a la ejercida por la tradición literaria insular de Torón, Quesada y Morales. Asimismo, su poesía refrenda el gusto por la creación en diversas líneas estéticas de la época: vanguardia,

⁸⁴⁴ Nilo Palenzuela, Introducción, en Agustín Espinosa, *Lancelot*, 28º - 7º, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Interinsular Canaria, 1988, pág. IX.

neopopularismo, poesía pura y haikai, que probó fugazmente en su poema “Campo a mediatarde” [sic]:

Ventana pequeña.
Campo verde fuera.
Dentro de la estancia,
media luz, callada.
En el campo verde
el día se pierde.
Un canto de nada
mece la ventana.

La posibilidad de incluir su poesía en el amplio marco atlántico sólo por la influencia que ejerce el paisaje en su producción es para nosotros descartable, ya que consideramos poco plausible que la comunicación y vínculo con las letras hispanoamericanas fuera mayor que con la lírica peninsular del momento, mucho más contundente en nuestra opinión.

Versos y estampas se compone de 34 textos que combinan la prosa poética (17) y la poesía íntima (16). Todos, excepto el “Romance del buen guiar”, que hace de intermedio, van numerados⁸⁴⁵ y sin título expreso, característica que, unida a la falta de separación entre estrofas y a la presencia de un ambiguo e inidentificable “tú”, puede ser un rasgo de la influencia del Salinas de *Presagios* (1924).⁸⁴⁶ No obstante, en las versiones manuscritas y publicadas, la mayoría de los poemas presentan títulos. Así, encontramos el poema 2, titulado “Noche”; el 4, “Domingo”; el 5, “Versos de tu recuerdo”; los poemas 6, 9 y 12 estaban agrupados bajo el título “Jardines del Alcázar”; el 8 apareció publicado con el título “Un paisaje y yo” en el nº 397 de la revista *España* (24 de noviembre de 1923); el 9 se llamó “La

⁸⁴⁵ Los de prosa poética aparecen con numeración romana.

⁸⁴⁶ Gregory K. Cole, *Spanish women poets of the Generation of 27*, op. cit., pág. 92.

mañana”; el 10, “Espejo”; el 12, “No”; el 15, “Romance de la ilusión”; y el 16 se publicó en el nº 5 de la revista *Verso y Prosa* (1927) con el título “Canción”.

Como bien explica el profesor Jiménez Millán, las ventajas de un poema en prosa son muchas, y no sólo en cuanto al desarrollo de un tema, pues posibilita el empleo de «un ritmo diferente, menos sujeto a pautas acentuales del verso, permite una mayor amplitud narrativa que, sin embargo, debe ajustarse a la fugacidad de una iluminación, al círculo cerrado de una historia breve para no caer en divagaciones»⁸⁴⁷. Esa mayor amplitud narrativa es la que observamos en las escenas, instantáneas y pequeñas historias de los textos en prosa de esta obra, que ponen de relieve la asistencia de dos patrones o modelos compositivos fundamentales: *Platero y yo* (1914) y *Diario de un poeta recién casado* (1917), obra decisiva y didáctica con la que los jóvenes poetas de esta década aprenderían «el contacto con la vida moderna, la pulsión por el presente y su inmediatez, la poesía amorosa de la pareja [...], la fusión entre prosa y verso y, por fin, la preocupación social y su dimensión ética»⁸⁴⁸.

Sobre una especie de *mise-en-abyme* (puesta en abismo) análoga a la pintura o a la novela, se construyen algunos de los poemas que, ordenados con una numeración arábiga, a menudo desarrollan un aspecto del pasaje en prosa poética que les precede. Así, como si se tratara del zum de una cámara, el texto en número romano presenta una escena mientras que la poesía se centra en uno o varios aspectos sensoriales (el olor, el sonido, el tacto...) de un detalle o realidad concreta, como si la parte pudiera ofrecer al lector una mayor comprensión del todo. Sirvan como ejemplo estas dos piezas:

II

Este perro negro y grande, ¡cuánto nos hizo sufrir! Nos lo encontrábamos, siempre, en nuestros

⁸⁴⁷ Antonio Jiménez Millán, en Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas (eds.), *Campo abierto. Antología del poema en prosa en España*, Barcelona, DVD, 2005, pág. 238.

⁸⁴⁸ Julio Neira, *De musas, aeroplanos y trincheras: poesía española contemporánea*, op. cit., pág. 13.

juegos de escondite y en nuestras carreras por la arena. Llegaba corriendo, amenazador, con la lengua larga y roja entre los colmillos afilados. Nos dispersábamos dando gritos, buscando un refugio. El perro nos seguía. Una tarde, nos buscó inútilmente por la playa. Yo lo observaba desde la ventana. Me habían prohibido salir. En la playa no había nadie. El perro buscó largo rato y se echó a dormir, por último. Aquella tarde me hubiera sentado a su lado.

2

EL murmullo de la playa
entra a oscuras
por la ventana cerrada,
entre las maderas
verdes, apretadas.
Y se llena la estancia
de olor de madera húmeda,
de mar y de luna blanca.

La conjunción de los textos en verso y prosa constituye una unidad que trata de «difuminar los límites entre géneros y unir lo pictórico a lo escritural»⁸⁴⁹; pero, más allá de esta posibilidad, se ofrecen dos alternativas de lectura. La colocación de las composiciones nos puede conducir a la lectura sucesiva de los textos en prosa poética, independientemente de los poemas, como si de una obra aparte se tratara; y viceversa: los poemas pueden separarse de las piezas que los preceden e interpretarse de manera aislada. Tal y como ya hizo Baudelaire en sus *tableaux* de la ciudad de París, estas estampas son «imágenes retinales en que [...] quedan delimitados tipos humanos y momentos del día; a veces recuerdan la instantaneidad de la prosa de un diario en cuyas páginas se recoge una selección de episodios cotidianos en torno a un

⁸⁴⁹ Kenia Martín Padilla, «Josefina de la Torre, perfil polifacético», *Revista ACL*, nº 4, 2015, párr. 14. En <http://acrevistaliteraria.academiacanarialengua.org/josefina-de-la-torre/>

motivo»⁸⁵⁰. Pero, nuevamente aquí, en lo que a este tema respecta, hemos de advertir que la “deuda” con las letras francófonas la contrae a través de varios autores canarios, receptivos a las literaturas francesa y belga, que ejercieron una gran influencia en la poesía hispánica de esos tiempos. Así, muchos de los escenarios banales, familiares y urbanos son espacios transitados en la poesía simbolista francesa y traídos de la mano de Tomás Morales, Domingo Acosta y Saulo Torón, *flâneur* de Gran Canaria. No en vano, los poemas de *Las monedas de cobre* (1919), primera obra de Saulo Torón, que se desarrollan en el «hogar sosegado», en «el patio de casa», que nacen al otro lado de «las vidrieras» o en los «bancos del paseo», revelan la actitud inconfundible de ese hombre moderno, observador, que se sabe diferente y que repara en aquellos aspectos que para la mayoría carecen de importancia.

En la misma línea se encuentra el poeta palmero Domingo Acosta Guión, quien visitó París en 1905, en el marco del Congreso Internacional del Librepensamiento. Su soneto “Carne triste” se construye sobre un tema en apariencia prosaico, pero que entraña una honda emoción: el vagabundeo de un perro y su dueño, unidos por la miseria:

Pipo y su perro vagan por la ciudad. Se advierte
que uno es sombra del otro. Con taciturno amor
se acompañan, y en su íntimo dolor
no hay lágrimas ni lengua... ¡Cómo en la misma muerte!

Y dentro de la cotidianidad de esas estampas de la que es perfecta depositaria Josefina de la Torre, en esa búsqueda incansable de la diferencia y novedad que habita en cada espacio perfectamente reconocido, hay un inalienable lugar para “los otros”, que aquí no son parte de esa multitud anónima y aceptada con los que convivimos, sino aquellos que engrosan la lista de

⁸⁵⁰ Eugenio Padorno, «Josefina de la Torre. ¿Última voz del modernismo canario?», en Alicia Rodríguez Mederos (coord.), *Josefina de la Torre: modernismo y vanguardia. Centenario del nacimiento (1907-2007)*, op. cit., págs. 125-127.

la masa desposeída, de los marginados: el loco, el mendigo... En la prosa de *Platero y yo*, Juan Ramón dejó claro cuánto asombraba a los chiquillos la apariencia de estos desheredados. El capítulo 7 es un buen ejemplo para ilustrar cómo los niños gitanos (de alguna forma también son “otros”) ven un signo de claro anticonvencionalismo en el aspecto desaliñado del poeta:

Vestido de luto, con mi barba nazarena y mi breve sombrero negro, debo cobrar un extraño aspecto cabalgando en la blandura gris de Platero. Cuando, yendo a las viñas, cruzo las últimas calles, blancas de cal con sol, los chiquillos gitanos, aceitosos y peludos, fuera de los harapos verdes, rojos y amarillos, las tensas barrigas tostadas, corren detrás de nosotros, chillando largamente:

—¡El loco! ¡El loco! ¡El loco!

En esta primera obra de Josefina, el viejo mudo y mendigo al que se teme representa la oposición a un conjunto que se mueve y actúa dentro de unos estándares de “normalidad”. Así, examinando con atención el retrato que se nos ofrece en la estampa XIV, encontramos a un hombre que se halla en las antípodas de una sociedad cada vez más material, que lo mira con curiosidad morbosa y expía su culpa con ridículas ofrendas: un cigarro, diez céntimos... Las migas de pan y los jirones de tela le sirven de emblema:

¡Cuánto le hemos temido también! [...] Es mudo este viejo. Aquel llorar de su garganta seca, y el chasquido de la lengua contra el paladar, nos aterrorizaba. Llegaba corriendo por el camino alto, saltándole el buche de la camisa repleta de pan, pan duro y pan blando, y daba unos gritos para anunciar su llegada. Salían los criados y nosotros detrás, escondiéndonos. Le decían: «Baila, baila un poco». Él daba unos saltos grotescos, deshechos en jirones de tela y en el chocar del pan dentro de la camisa. Luego le daban un cigarro, diez céntimos, y aullaba, gritaba de nuevo y huía saltando por entre las matas. A la noche dormía abajo, junto a la bodega, y a la madrugada salía a los campos oliéndole el traje a uva madura.

El uso del “otro” como divertimento del pueblo es un tema con cierto arraigo en

muchos periodos de la literatura⁸⁵¹ y, por supuesto, como parte de la tradición insular con la que Josefina entronca, los versos de “El borracho del barrio” —referente inmediato inserto en *Las monedas de cobre* de Torón— suponen un inspirador ejemplo:

Rodeado de un enjambre
de chicuelos traviesos,
el borracho del barrio —el más borracho—
porfiado avanza con andar grotesco.
Gesticula y acciona
entre alegre y colérico,
y después se sonríe desdeñoso
como un señor despreciativo y serio.
Los chicuelos le tiran
unos del traje, otros del sombrero;
él manotea airado,
y todos huyen con bullicio y miedo.
En las calles del barrio
—barrio mercantilista y marinero—,
el borracho es la nota divertida
que regocija, a su sabor, al pueblo.
Todos le ven pasar, y le saludan
con decires burlescos,
y alguno, más filántropo o piadoso,
lo llama a voces y le da dinero...

¡Pobre borracho loco,

⁸⁵¹ Dice Gaspar Lucas Hidalgo en *Diálogos de apacible entretenimiento*: «ansi como la mona esta puesta a la risa, y mofa de la gente, y los muchachos, ansi el borracho esta sujeto a lo mismo, como una mona» (Gaspar Lucas Hidalgo, *Dialogos de apacible entretenimiento*, Bruselas, Roger Velpius impresor, 1610, pág. 114).

despojo absurdo, trágico y grotesco,
que tu vida malgastas
para que en mofas te lo pague el pueblo!

Borracho empedernido,
casi estoy por llamarte compañero.
Tú te embriagas de vino,
yo me embriago de ensueño
y, como a ti, algunos me saludan
entre ceremoniosos y burlescos.
Somos dos pobres hombres,
dos risibles muñecos,
que en muchas cosas que quizá tú ignoras
acaso estamos de perfecto acuerdo!

Curioso también resulta el cuadro número XII de *Versos y estampas*, vinculado de alguna forma a esa sección de poemas familiares que Torón dedica a su hermana, a sus sobrinos... en *Las monedas de cobre*. El tema que desarrolla Josefina en esta prosa poética —la muerte de la abuela— es un ejemplo de su contribución a la renovación del lenguaje, pues está presentado con una forma narrativa candorosa muy cercana al tono conversacional e incluso infantil no por la elección del léxico, sino por la inclusión de ciertos conectores y el uso del polisíndeton. Así, la poeta vuelve a ser niña para contarnos:

Alguien dijo, de pronto: «Los niños, que los lleven arriba». Y subimos todos, despacio, en silencio. [...]. Y no tuvieron que darnos la noticia. [...]. Y luego se la llevaron. [...] Y ya no la vimos más. [...] Y otra mañana estábamos en el muro de piedra y nos llegó en el aire el eco de una queja, y todos nos miramos en silencio, temblorosos.

En no pocos pasajes de este libro podemos hallar esa hermandad de la voz de la niña

(en cuya habla se encuentran las oraciones breves, yuxtapuestas, plagadas de diminutivos, enumeraciones, abuso de la conjunción “y”, etc.) y la de la poeta adulta. Esos recursos expresivos, más que ser signo de pobreza, apuntan a una espontaneidad que es todo un acierto.

En otros textos, el recuerdo impreciso del físico de Rosa la del Café, una niña de 7 años, contrasta sorprendentemente con la evocación de los matices vibrantes de su voz segura, siguiendo una canción de corro. Este es el caso de la prosa poética XV, donde se incorporan unos versos de la canción infantil “Al pasar por el cuartel”:

Cuando cantábamos la canción de «el vestidito», lo dejaba sentado en el suelo, apoyado contra la pared desteñida de café, en éxtasis de admiración, y se ponía también a cantar, sin ton ni son. ¿Por qué cuando decía «cortito de adelante, larguito de atrás», su voz se llenaba de más vibraciones?

En cuanto a la topografía lírica, los espacios donde se desarrollan estas escenas (la plaza de san Bernardo y la playa, por ejemplo) son perfectamente reconocibles. Especial importancia tiene una playa que aparece con nombre propio, la de Las Canteras, donde se gestaron muchos de los poemas de *Versos y estampas*⁸⁵² y de cuyas vistas podía disfrutar en la casa familiar:

SOBRE el mar, bajo el cielo, blancas, densas,
vienen todas las velas desplegadas
en el aire, dorado y transparente.
Y en la proa, delgada como brisa,
la corona de espuma alborotada
es adorno rizado de su frente.

⁸⁵² Pedro Schlueter, «Josefina de la Torre. Itinerario de una huella», en Alicia Rodríguez Mederos (coord.), *Josefina de la Torre: modernismo y vanguardia. Centenario del nacimiento (1907-2007)*, op. cit., pág. 51.

En la playa, de oros soleada,
las mujeres esperan a las barcas
con los ojos al mar, intensamente.
Y en el ramo de velas olorosas
—brisa de mar, aroma de mariscos—
hay un anhelo cálido y creciente.

¡Cuánto diera por ver llegar un día
la barca con la blanca vela al viento
con rumbo hacia la orilla, desrizada;
y en pie en la proa —tijera de los mares—
a ti, todos mis sueños, presentado
con el azul del mar en la mirada!

El color especial que adquiere el mar en ese litoral funciona casi como colorímetro o elemento de referencia, como se puede constatar en otras composiciones de la misma época, pero que quedaron fuera de *Versos y estampas*. Es el caso de “Tus ojos tienen el claro”, poema escrito en 1924:

Tus ojos tienen el claro
matiz del mar de mi isla.

Mi mar que nos muestra
en el fondo por donde quiera que miras.

Fiel a la herencia poética de Alonso Quesada, Tomás Morales⁸⁵³ y Saulo Torón, el mar —en concreto, el océano Atlántico, que sirve de frontera clara en la caracterización de la

⁸⁵³ «La perspectiva poética que mostraba Morales en torno al tema marino era prácticamente inédita en la poesía hispánica del momento, sobre todo por haber logrado un inusitado equilibrio entre [...] la ensoñación poética, de carácter puramente simbolista, y un espacio geográfico en principio realista, como es el de la vida portuaria y todo lo que ello implica (la navegación y su problemática, la odisea de las gentes de mar, el comercio, etc.).» (Oswaldo Guerra Sánchez (ed.), Introducción, en Tomás Morales, *Las Rosas de Hércules*, *op. cit.*, pág. 22).

insularidad desde una perspectiva tanto física como cultural— es el espacio que con más frecuencia aparece en sus cuatro poemarios y del que se sabe hija, como reconoce en *Marzo incompleto*:

Jamás el mar hubiérase apartado
de mi contemplación, hija de la isla,
porque allá en su rincón, el mar antiguo
habríame esperado cada estío.

Además de ello, en línea con la herencia lírica galaico-portuguesa y, en concreto, de las cantigas de amigo, esta poesía se eleva, igual que aquella, «a un mundo recóndito y misterioso, donde [...] las bravas ondas del Atlántico son los confidentes apropiados»⁸⁵⁴.

El mar que rodea a las islas dicta una emoción, y ese «íntimo latido de compenetración con lo contemplado, mar o tierra»⁸⁵⁵ es compartido por otros poetas canarios de la década de 1920. Incluso cuando el insular rompe el aislamiento y se adentra en la tierra grande, repite el ritmo y lenguaje propios de la isla:

en el continente enorme, ajusta su vitalidad conquistadora a un tic tac específico [...]. La lección eterna y salada, se está ya repitiendo libre. El insular adopta en la tierra grande aquel lenguaje armónico —de ardores— que le envolvió en la isla. Y lleva a todas partes este ritmo de lejanía como esas conchas que, emigradas, al aire, perduran el rumor que criaron los relucientes nácares infantiles. El mar dicta al hombre el modo de comportarse y conquistar la Tierra.⁸⁵⁶

El mar, como vemos, es el elemento paisajístico más determinante en la construcción

⁸⁵⁴ Ramón Menéndez Pidal, «Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española», en *Estudios sobre lírica medieval*, *op. cit.*, pág. 7

⁸⁵⁵ Ernesto Pestana Nobrega, «Poliorama atlántico», *La Gaceta Literaria*, n° 79, Año IV, 1 de abril de 1930, pág. 11.

⁸⁵⁶ Pedro García Cabrera, «El hombre en función del paisaje», *art. cit.*, pág. 135.

de la identidad isleña, de ahí esa constante necesidad de referencia al paisaje, que se puede rastrear en muchos versos de poetas canarios de siglos anteriores, como en los del tinerfeño Elías Mujica García, en cuyo soneto “Las Canarias” dice: «¡Vedlas! Son siete joyas de diamante / Circundadas de plácida ribera».

Al igual que en un cuadro de Sorolla, los elementos piscatorios (mar, playa, barcas, velas...) y los niños jugando⁸⁵⁷ son componentes constantes que consignan esas relaciones del paisaje marítimo, isleño, como podemos observar en su poema “Mediodía”, publicado el 15 de julio de 1927 en *La Gaceta Literaria*, pero excluido de sus libros:

Paran las barcas que vienen de pesca
y al parar dejan
un brillo de plata nervioso
de los peces que traen en el fondo.
Hay muchas velas blancas
junto al cielo,
más allá,
donde miran los ojos,
y en las olas pequeñas
que van a la playa
unos niños desnudos
jugando
en la espuma blanca.
La isla junto al mar,
descalza.

⁸⁵⁷ Antonio Oliver Belmás, en su poema “Siesta”, también se sirve de una imagen parecida, pero en el contexto del campo: «Los niños ya sin ropas / bajo el sol del verano Cervantino. / Los niños que resaltan con los cardos / que florecen la orilla del camino.»

«Isla de mi indiferencia / hormiga verde en el mapa» llega a llamar a Gran Canaria en uno de sus poemas inéditos⁸⁵⁸ ante la seguridad de que nunca le ha cantado a su tierra, quizás simplemente porque no la ha nombrado explícitamente. Pero la isla está, la isla existe en muchos de sus versos, más allá de sus playa y palmeras fácilmente reconocibles:

¡GRACIA blanca de mi tierra
para quien nunca he cantado!
Hoy de pronto me ha nacido
una ternura infinita
por tus montes florecidos,
por tus playas de horizontes
por tus palmeras gentiles
por las campanas azules
de tus iglesias dormidas.
¡Isla de mi indiferencia
hormiga verde en el mapa
vieja abuela de las trenzas
de nácar!
Hoy de pronto me has nacido
en el alma
como en el mes de marzo al naranjero,
la más dulce naranja.

En la relación de escenarios sobre los que se cimienta *Versos y estampas*, también se encuentra el promontorio que se erige entre los barrancos de Guinguada y de Mata. En concreto, la escritora se fija en las coloridas casas del risco de San Nicolás, aquellas que, según dicen, los marineros pintaron del mismo color que sus embarcaciones para reconocerlas

⁸⁵⁸ Se encuentra en el cuaderno que recoge sus poemas de 1925 a 1934.

fácilmente en la distancia. Así, al abrir la caja de muñecas recortables, recuerda el entramado de casas imposibles, apretujadas en callejones estrechísimos: «Allí, arriba, el cuarto pequeño con la puerta abierta frente al limonero de la casa vecina y el risco poblado de casitas de colores y gritos lejanos. Aquí, mis historias, cierro la caja de cartón. ¡Adiós mis amigas!»

Una vez más, esa visión ingenua del mundo a la que nos referíamos antes aparece reforzada por el empleo del diminutivo, muy común también en la poesía de Saulo Torón. En este caso, las casitas del ejemplo anterior sirven para ilustrar uno de los recursos más empleados por Josefina de la Torre: el del diminutivo, que alude a una simbología infantil y, tal vez, «a ese ansia maternal que fue constante en su vida.»⁸⁵⁹ Así, encontramos apelativos como «chiquillo» o «mi cieguito» (metáfora con la que se presenta el corazón) y adjetivos como «pequeñito», propios de la ingenuidad que caracteriza al lenguaje familiar y amoroso del habla canaria. No obstante, aunque en Canarias existe una preferencia por esos morfemas derivativos, podemos encontrar alguna excepción como la que sigue: «Era un viejecito. Venía todos los sábados a recoger su limosna», nos dice en la estampa XI de *Versos y estampas*.

La identidad atlántica, la vinculación al espacio insular y la nostalgia hacia este se refuerzan con las peculiaridades del habla canaria, presentes en su obra. Al ejemplo del diminutivo, se le une otro elemento diferenciador en el plano gramatical, como es el uso de la tercera persona del plural (ustedes) frente a la segunda (vosotros): «Una voz, de vez en cuando, gritaba: ¡cuidado, se van a hacer daño!» En este caso, la voz del adulto reverbera en la memoria de la poeta no como una molesta amonestación, sino como el dulce y tierno cuidado, la emotiva vigilancia, que se emitió en un momento del que ya no queda nada: ni el espacio, ni

⁸⁵⁹ Dolores Campos-Herrero, «Descubrir mundos y contar estrellas. La voz poética de Josefina de la Torre», en Alicia Rodríguez Mederos (coord.), *Josefina de la Torre: modernismo y vanguardia. Centenario del nacimiento (1907-2007)*, op. cit., pág. 155. En los poemas de su última etapa, recogidos en *Medida del tiempo*, es donde más encontramos ese deseo de maternidad irrealizada: «DE pronto, / por encima del hombro de su madre / me ha sonreído un niño. / [...] Y era para mí sola / su sonrisa.» (“De pronto”); «SOY feliz. / Con el paisaje, / con la luz, / los hijos / que de otras mujeres / me son dado besar y contemplar.» (“Soy feliz”).

el adulto ni los niños.

De *Versos y estampas* y *Poemas de la isla* precisa Padorno que son obras «de escritura deíctica», es decir, las situaciones, lugares y personas, pertenecen exclusivamente al contexto de la escritora, quien, a pesar de su juventud, ya experimenta nostalgia por el paraíso perdido de la niñez:

el medio físico en que fueron escritos supone la inmediatez existencial de la isla real; cuando se redacta, su autora es joven; pero esa circunstancia no impide que experimente una nostalgia focalizada en un pasado infantil, esto es, el inicial desgarró de la temporeidad.⁸⁶⁰

Poemas de la isla (1930), dedicado a sus padres, reúne 53 poemas en los que domina la regularidad métrica, abundando los poemas octosílabos (30), heptasílabos y endecasílabos junto a un grupo importante de poemas anisosilábicos.

En esta segunda obra los temas se mantienen, pero son sometidos a una mayor estilización. Así, el proceso de depuración lírica ofrece como resultado «una poesía más intelectualizada, más abstracta, en la que está presente el juego de dibujar realidades sobre el papel, junto a ciertos guiños vanguardistas.»⁸⁶¹ Tómese como ejemplo el poema “Quisiera tener sujeta”:

QUISIERA tener sujeta
la naranja de la tarde
así entre las manos, fresca,
sin la piel rubia y brillante
tirabuzón de la luna
peinado por mi cuchillo.

⁸⁶⁰ Eugenio Padorno, «Josefina de la Torre. ¿Última voz del modernismo canario?», *art. cit.*, pág. 141.

⁸⁶¹ Kenia Martín Padilla, «Josefina de la Torre, perfil polifacético», *art. cit.*, párr. 15.

No obstante, *Poemas de la isla* (1930) no desecha las composiciones neopopularistas; de hecho, la obra abunda en la presentación de poemas tanto de carácter intimista y reflexivo como de carácter neopopularista:

Yo no sé por cuál vereda
he de encontrarme con tu sombra
ni dónde hallaré la huella
de tu andar desconocido.
Y voy con los ojos bajos
contando las piedrecitas,
y sujetando en prisiones
de párpados y latidos
todos los grises contornos
que el sol dibuja en el suelo
y todas las curvas blancas
que el aire forma en la tierra.
Yo no sé por qué camino
ni cuál será la vereda.

Junto al empleo del diminutivo y de las interjecciones comentados anteriormente, en *Poemas de la isla* también ofrecen matices estilísticos interesantes las formas de expresión conversacionales. Por ejemplo, en uno de los poemas se declara:

MIRA:
me gustas porque sabes
decir mentiras.
Si dijeras verdades
no me gustarías.

Otro de los rasgos definidores de la poesía de Josefina de la Torre a comentar aquí es su clara y peculiar contribución a la revitalización de la antigua lírica popular y tradicional hispánica durante la década de 1920 a través de vectores comunes (compartidos con otros poetas) como el cromatismo, las canciones populares, la reivindicación de los litorales y de las hablas regionales, etc. El caso de Josefina de la Torre desmiente la idea de que el neopopularismo es una estética privativa de Andalucía y los siguientes versos ofrecen un válido ejemplo para ilustrar esto que decimos:

CAMINITO azul,
caminito del mar.
¡Ay, cómo mece la cintura
al andar!
Salero de tu cuerpecito,
pie pequeñito.
Delantal
de los picos de encaje,
espuma blanca
del mar.
¡Ay cunita del agua
qué bien te mece
caderas
de sal!

Esa recuperación de lo popular implicaba no sólo un regreso a ciertos temas y formas métricas más breves, sino también una vuelta a la comunicación del poeta con una naturaleza armónica y benefactora. Los versos anteriores confirman que la poetisa grancanaria no fue ajena al influjo del haiku. Así, los versos centrales («Salero de tu cuerpecito, / pie pequeñito. / Delantal / de los picos de encaje, / espuma blanca / del mar») dejan traslucir la influencia del

japonesismo lírico tan de moda en esta década y ofrecen ahí, en medio del poema, un breve marco para la reflexión, interrumpiendo por unos segundos el tono conversacional que marcan, antes y después, las exclamaciones como síntesis de la expresión de un sentimiento: «Caminito azul, / caminito del mar. / ¡Ay, cómo mece la cintura / al andar! / [...] ¡Ay, cunita del agua / qué bien te mece / caderas/ de sal!» En definitiva, el estilo nominal permite concentrar el lirismo.

La conversación con la naturaleza prodigiosa y con el cosmos (aquí, la luna) se mantiene en otros poemas en una manera que podría recordar a la de las cantigas de amigo⁸⁶², puesto que se habla del amado. Sin embargo, en esos versos no se pide noticias de él, simplemente se le invoca para que lo proteja especialmente por la noche, cuando acecha el mal:

CAMINITO de la noche
dime dónde vas
con tus cuatro palabras
sin acabar.
Que por donde está el río
no viene la mar
y viene y va.
¡Ay, qué solo, sin luces
ni voces para madrugar!
Caminito de la noche
guárdamelo del mal.
Pero no te pierdas
torrecita de plata

⁸⁶² Recordemos aquella cantiga del rey don Denis de Portugal que dice: «¡Ay flores, ay flores do verde pino / se sabedes novas do meu amigo? / Ay Deus, e hu é?» (número 171 del *Cancionero de la Vaticana*).

luna de cristal.

De alguna forma, en los versos de este poema podemos hallar una referencia a un canto popular recogido por Francisco Rodríguez Marín⁸⁶³ y que dice:

Mi amante ba de camino,
La Bírgen baya con él
Y lo traiga en su compañía
Hasta que lo buerba á bé.

No obstante, parece que resuenan con más fuerza los ecos de una canción tradicional de despedida en las Islas Canarias donde la voz del sujeto lírico —también mujer— anhela ser rayo de luna para iluminar el solitario camino de su amante:

Para Santa Cruz camina
mi amor y solito va,
¡quién fuera rayo de luna
para darle claridad!⁸⁶⁴

En su poesía de la década de 1920 también se hallan versos en los que las quejas y expresiones conceptuales incorporan claras resonancias flamencas. Así se observa en un breve poema de 1924 que quedó fuera de su primer libro y que dice:

¡AY, qué pena tengo, madre,
de ver las niñas pequeñas
jugando a mujeres grandes!

⁸⁶³ Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*. Tomo III, Sevilla, Francisco Álvarez y C^a editores, 1882.

⁸⁶⁴ Maximiano Trapero (Introducción y comentarios), *Lírica Tradicional Canaria*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1990, pág. 95.

Y también en los primeros versos de “Me voy a hacer un collar”, incluido en *Poemas de la isla*:

ME voy a hacer un collar
con lágrimas de mujeres.
Campanitas que me canten
el mal que nunca se duerme.
Con toda lágrima inútil
del querer de los quereres.

La poesía de Josefina de la Torre mantendrá la impronta neopopularista más allá de la década de 1920, aderezándose con el tono y sabor de las composiciones tradicionales y canciones de corro infantiles. Así se constata en algunos poemas que no fueron publicados en ninguna de estas obras y que se escribieron entre 1925 y 1934, como “Canción de la recién casada”, donde se invita a cantar al alba una pieza amorosa como es la tradicional folía canaria:

¡Despierta muchacho,
que es la madrugada!
[...]
¡Cantemos folías
a la luz del alba!
Canción de la madre.
Duérmete chiquilla
que es noche cerrada.

O en los de temática religiosa, como el largo poema dedicado a la Virgen del Pino, patrona de la provincia de Las Palmas desde 1914:

¡AY Virgencita del Pino

cómo te quiere mi amor
tan pequeñita y Canaria,
con toda tu gracia en flor
de vírgenes la mejor!

[...]

Arde el sol sobre la plaza
en rápida algarabía
¡hoy es el día del Pino
fiesta de la reina mía!

[...]

¡Qué canto de voces libres
del Norte al Este saltando
qué romances de colores
sobre otras voces cantando!

CONCLUSIONES

El grupo poético del 27 reúne en España a jóvenes escritores y artistas que sacan a la luz sus primeras obras en torno a 1925, en el polémico escenario de los primeros movimientos de vanguardia. Estos escritores que se hicieron llamar «la joven literatura» comparten una misma voluntad renovadora y de proyección hacia Europa a través de una actividad eminentemente «centrífuga»⁸⁶⁵. El ambiente cultural estaba determinado por las instituciones dominantes —la monarquía, la dictadura de Primo de Rivera y la Iglesia Católica—, que basaban su poder en las lecturas y correctas interpretaciones de narrativas de autoridad como la Biblia, las constituciones o las crónicas, llegando a penalizar cualquier transgresión de dichas normas⁸⁶⁶.

Aunque no podemos asegurar que la única vía que quedaba para manifestar desacuerdo frente al poder dominante y expresar valores ideológicos fuera la literatura, esa «oposición a la dictadura aceleró, en efecto, el proceso que había de llevar a muchos escritores e intelectuales hacia el compromiso político», en línea con «un nuevo concepto de cultura»⁸⁶⁷ sostenido con la aparición, al final de esa dictadura, de nuevas editoriales como Oriente, Historia Nueva, Nosotros, Cénit, Zeus y Hoy, entre otras.

Si entre los métodos empleados para la fundación de la tradición cultural de la Segunda República española se hallaba «la renegociación del valor del pasado a través del análisis del

⁸⁶⁵ Manuel Díaz Martínez, «La generación del 27 e Hispanoamérica», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515, 1993, pág. 145.

⁸⁶⁶ Frieda H. Blackwell, «Deconstructing narrative: Lorca's *Romancero gitano* and the *Romance sonámbulo*», *art. cit.*, págs. 41-42.

⁸⁶⁷ Antonio Jiménez Millán, «Los años treinta. La II República y la Guerra Civil», en Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista. El Veintisiete*, *op. cit.*, págs. 218-219.

teatro clásico que se representó y circuló en la década de los treinta»⁸⁶⁸, era de obligado cumplimiento dirigir la mirada al decenio anterior y buscar el origen de ese procedimiento en las publicaciones de esos años. Lírica, dramaturgia y música se ven renovadas con la recuperación y reivindicación de los repertorios populares y tradicionales con gran potencial nacionalista. En el caso de la poesía, se vuelve la mirada al romancero, «producto colectivo»⁸⁶⁹ que, a lo largo de 1920, remozan con originalidad muchos poetas del grupo del 27. El poema “873” de la serie *Romances del 800* de Fernando Villalón pone de relieve el interés del poeta en un episodio de la historia de España como es la primera República y la separación de la burguesía sevillana, «la Clase por antonomasia», que, como dice Antonio Burgos, nunca le perdonó «que se mezclara con los poetas, la gente de mal vivir, los toreros, que cantara a los contrabandistas, que glorificara la ley de la sierra sobre las normas cerradas del llano, que hiciera héroes a los bandoleros».⁸⁷⁰ Lorca toma del pueblo (en concreto, de un mulero) unos versos inspiradores que injerta con gran éxito en su famoso romance “La casada infiel” y pone a la etnia gitana como protagonista de uno de sus mejores libros, *Romancero gitano*, en el que también hay espacio para la memoria y denuncia de sucesos aciagos de la historia de Andalucía, como los que se cuentan en “Romance de la Guardia Civil española”. Muchos otros recrean canciones populares como “Al pasar el arroyo de Santa Clara”, “La pájara pinta”.

Hasta aquí, hemos pretendido mostrar los rasgos del neopopularismo examinando las obras de algunos escritores del grupo poético del 27 que, a nuestro juicio, nos han parecido representativas de esta estética rica y diversa. A este objetivo, unimos el deseo de recuperar y reivindicar muchos nombres de toda la geografía española que, bien habían caído en desgracia al ser incluidos en el último cajón, rotulado con dañinos marbetes del tipo «Otros poetas del

⁸⁶⁸ David Rodríguez Solás, *Teatros nacionales republicanos. La Segunda República y el teatro clásico español*, *op. cit.*, pág. 14.

⁸⁶⁹ Ramón Menéndez Pidal, *Obras completas*. Vol. XI, *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, pág. 201.

⁸⁷⁰ Antonio Burgos, «Villalón y la Clase», *ABC*, Sevilla, 26 de febrero de 1982, pág. 21.

27» (o, el aún más desafortunado, «Poetas menores del 27»⁸⁷¹), bien habían sido apartados a «las habitaciones más pequeñas y oscuras, y menos frecuentadas»⁸⁷², esperando a ser redescubiertos, como sucede con Concha Méndez y Josefina de la Torre⁸⁷³.

Las distintas lecturas y estudios consultados nos han permitido confirmar algunas consideraciones compartidas por muchos, rechazar otras y profundizar en algunos aspectos del corpus de cada autor estableciendo nuevas relaciones con las obras de sus coetáneos.

Como se ha podido observar, la obra de muchos autores aquí tratados se desarrolla sobre los sólidos cimientos de una tradición que transfiere temas, motivos, moldes..., en un proceso de polinización literaria que trae como resultados los frutos aquí mostrados. Por eso, podemos afirmar con Juan José Lanz que «la búsqueda de la fusión de la poesía culta con la tradición popular es una constante en la escritura poética»⁸⁷⁴ del primer tercio del siglo XX (reivindicar a Góngora y trabajar en la recuperación del romancero y cancionero era estar al servicio de la belleza y de la emoción; en otras palabras, era «mover al hombre del Siglo XX»⁸⁷⁵) y, con Julio Neira, que la influencia que ejerce lo popular es claramente uno «de los vectores constitutivos del inicio de la mejor poesía de estos años.»⁸⁷⁶ Así, hemos podido ver cómo muchos de los recursos expresivos populares se injertan de forma original en la producción lírica de cada uno de estos poetas.

Con en este viaje literario por la década de 1920, se ha podido constatar que, gracias a la labor del Centro de Estudios Históricos, y animados especialmente por Ramón Menéndez

⁸⁷¹ Como reconoce Raquel Macciuci, la nominación «Generación del 27» había «instaurado un *numerus clausus* un tanto injusto». Véase Raquel Macciuci, «Tradición, vanguardia y poética en “Madrigal al billete de tranvía” de Rafael Alberti», *Revista de Literatura*, Vol. LXXI, n° 142, julio-diciembre de 2009, pág. 566.

⁸⁷² Emilio Miró (ed.), *Antología de poetisas del 27*, op. cit., pág. 18.

⁸⁷³ Dice Josefina de la Torre en el poema que abre *Medida del tiempo*: «ignoro en qué ciudad / y si llegará el día / en que vuelva a sentirme descubierta».

⁸⁷⁴ Juan José Lanz, «Entre popularismo y poesía revolucionaria: alta cultura y cultura popular en la poesía española en el primer tercio del siglo XX», art. cit., pág. 539.

⁸⁷⁵ Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1956, pág. XXII.

⁸⁷⁶ Julio Neira, *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, op. cit., pág. 122.

Pidal, los autores examinados descubren temas, formas y procedimientos la lírica popular y el folklore que siguen vivos y que pueden trasladar a sus creaciones presentes, haciendo de ellos un signo inequívoco de modernidad. En otras palabras, hemos podido ver cómo estos autores supieron combinar armónicamente modernidad, vanguardia y tradición⁸⁷⁷ (poesía popular, poesía del cancionero y autores representativos del Siglo de Oro), guiados por el magisterio de Ramón Menéndez Pidal, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Manuel Machado y Ramón Gómez de la Serna, entre otros. Junto a esa audacia renovadora, que de alguna forma es una respuesta desde el arte al proceso de modernización que vive el país en el primer tercio del siglo XX, hallamos la configuración de una identidad cultural sobre las bases de un nacionalismo estético⁸⁷⁸.

Podemos concluir que la revitalización de la antigua lírica hispánica en esta época se consigue al combinar en las obras la tradición culta y popular. Lorca es uno de los más claros exponentes, pero no el único. De hecho, casi todos ofrecen ejemplos incontestables de esa fusión en sus obras.

La presencia de canciones populares (muchas del folklore infantil) es bastante destacada. A veces aparecen en forma de ligero eco, como se pudo ver en “Canción de novia” de Moreno Villa; pero en muchas composiciones cobran gran protagonismo, como en “El poema de los Cascabeles” de Alejandro Collantes de Terán y en “Balada triste” de Lorca. El ejemplo más claro es la canción de corro “La viudita del Conde Laurel”, que pervive en poemas como “Balada de un día de julio” de Lorca, “Canción de rueda” de Collantes de Terán y en *La pájara pinta* de Alberti, entre otros.

⁸⁷⁷ Como afirma Alfonso Sánchez, «vanguardia y tradición es una de las constantes de la poesía española de los años veinte» (Alfonso Sánchez, *La poesía de José María Hinojosa*, op. cit., capítulo 1, pág. 22).

⁸⁷⁸ Juan José Lanz, «Entre popularismo y poesía revolucionaria: alta cultura y cultura popular en la poesía española en el primer tercio del siglo XX», art. cit., pág. 540.

A la destacada labor de promoción y recuperación de la literatura de los cancioneros realizada por Ramón Menéndez Pidal y otros intelectuales, hay que sumar el impulso que recibió la literatura cancioneril a través de las páginas de muchas obras poéticas publicadas en esta década. Villancicos como el famoso “¡Ay, que non era!” del *Cancionero Musical de Palacio* se actualizan en poemas de Lorca (“Es verdad”, “Canción del jinete”...), mientras que un texto como “Mi corza”, de Alberti, es una clara glosa de la canción tradicional anónima “En Ávila, mis ojos” incluida en el mismo cancionero. En Lorca, la influencia del cancionero también se observa en su aleluya erótica *Amor de Don perlimplín*, en concreto, en el poema que habla de la herida de amor («Amor, amor / que estoy herido. / Herido de amor huido, / herido, / muerto de amor. / Decid a todos que ha sido / el ruiseñor») y que inevitablemente nos recuerda a la canción 293 del *Cancionero Musical de Palacio*: «¡Ay, triste, que vengo / vencido d’amor, / maguera pastor!»

Por otro lado, hemos visto que la recuperación y vivificación de la tradición, durante la década de 1920, supone un vehículo para la evocación y transmisión, en muchos casos a través de las expresiones más sencillas, de las emociones. Así, el neopopularismo que se cultiva en estos años presenta características como las que siguen:

—Sencillez y espontaneidad expresiva, rasgo de la lírica popular que se puede ver en textos como “Voz madura” de Moreno Villa, “Primavera” y “Aldea” de Gerardo Diego, y muchos otros de Josefina de la Torre. Muchos de estos autores poetizan aspectos de la vida cotidiana de una forma muy parecida a como lo hace la lírica popular en sus cantos de faena, romería, fiestas, etc., imitando esa expresión espontánea a través de recursos estilísticos de repetición.

—Predilección por el verso y las composiciones métricas breves. Son muy ilustrativas las “Gacelas” de *Romances del 800* (de Fernando Villalón), los epitafios de *Evoluciones* (de

Moreno Villa), así como otros textos en línea con la cultura zen, que se aviene perfectamente con la lírica popular, como demuestran los poemas de *La Sombrilla Japonesa* (de Adriano del Valle), algunos de la sección “Poemas para alguien” (dentro *Poema del Campo*, de José María Hinojosa) y el poema “Campo a mediatarde” [sic] de Josefina de la Torre, entre muchos otros.

—Concisión en la presentación de la historia, que, concentrada, refuerza el lirismo, aspecto que se ve en muchos poemas de Alberti, Villalón y Lorca, representantes del romance narrativo-lírico.

—Yuxtaposición. Sintaxis elemental, sin nexos oracionales o bien con abundancia de la conjunción copulativa “y”. Esta característica, que se ha visto claramente en muchos poemas de Adriano del Valle, Josefina de la Torre y algunos de Lorca, dota a las composiciones de mayor viveza. En el caso de la poeta grancanaria, los recursos expresivos propios de una voz infantil refuerzan en muchos poemas la espontaneidad.

—Ruptura del cromatismo tradicional. Este rasgo, que evidencia la estrecha relación que se da entre la tradición y la vanguardia, se observa en casi todos los poetas. Por mencionar sólo dos casos, recuérdese la imagen de las «barbas granates» de la “Baladilla de los tres ríos” de Lorca y el poema poema “¡Qué gusto tiene esta tarde...” de Porlán. En línea con esa ruptura del cromatismo tradicional, señalamos la especial rentabilidad del color verde, que quedó plasmado en versos de gran audacia. Por espigar sólo tres ejemplos, volvemos a mencionar aquí el misterioso e inolvidable «Verde que te quiero verde», el «¡Alba verde de aquel día!» del poema “Playa” de Concha Méndez y el «silencio verde» del poema “Guitarra” de Gerardo Diego.

—Incorporación de personajes (a veces marginales). Los ejemplos de Villalón (“Dedicatoria”, “El pozo de la cañada”...), Lorca (“Romance de la Guardia Civil española”), Alberti (“La húngara”), Moreno Villa (“Lo de la serranía”), Romero Murube (“Romance de la

torre marismeña”), Alejandro Collantes (“Cuando tú quieres”, “Retrato”...), Hinojosa (“Sementera”, “Día perdido”) y Josefina de la Torre (recuérdese el viejo que retrata en la estampa XIV), entre otros, constatan la importancia del paisanaje en estas creaciones.

—Reivindicación del paisaje de campo y de mar. José María Hinojosa y Fernando Villalón destacan como embajadores del campo, mientras que Rafael Alberti, Concha Méndez y Josefina de la Torre serían los representantes del mar mediterráneo y del océano Atlántico.

—Reivindicación de las hablas regionales (muy especialmente del dialecto andaluz) y reproducción del tono conversacional, como se ha visto en Villalón (“Con la proa a Punta Montijo”, “La Siguirilla gitana y el Martinete”), en Alejandro Collantes (“Alcalá de Guadaira”, “Ratrato”) y en Hinojosa (“Canción final”).

Si Lorca y Alberti aparecen en los manuales como los máximos representantes del neopopularismo, no podemos afirmar que sean los únicos que han desarrollado con fortuna la estética y han fijado sus características, pues la fuerza de toda esa legión poética orillada ha sido muy determinante.

Esperamos que los ejemplos anteriormente comentados hayan explicado claramente la relación dialéctica de este grupo con la tradición y hayan confirmado que «la creación artística no es un acto consumado de una vez para siempre y clausurado después; es un acto vital que queda abierto, incitante a la colaboración de quien sienta contacto efusivo.»⁸⁷⁹

⁸⁷⁹ Ramón Menéndez Pidal, *Obras completas*. Vol. XIII, *op. cit.*, pág. 155

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA DÍAZ, Josefa, GÓMEZ LARA, Manuel José y JIMÉNEZ BARRIENTOS, Jorge (Selección, introducción y notas), *Poemas y canciones de Rafael de León*, Sevilla, Alfar, 1989.
- AGRAZ ORTIZ, Alba, «La poética musical de *Canciones*, de Federico García Lorca», *Revista de Literatura*, Vol. LXXVIII, nº 156, julio-diciembre de 2016, págs. 473-497.
- AGUDO, Marta y JIMÉNEZ ARRIBAS, Carlos (eds.), *Campo abierto. Antología del poema en prosa en España*, Barcelona, DVD, 2005.
- AGUIRRE, José María, «El sonambulismo de Federico García Lorca», en Ildefonso Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1973, págs. 97-119.
- ALBERICH, José M. y otros, *Historia de la literatura española II*, Madrid, Cátedra, 1990.
- ALBERTI, Rafael, *Antología comentada*. Edición de M^a Asunción Mateo, Madrid, Ediciones de la Torre, 1990.
- *Cuaderno de Rute* (1925). Poemas, prosas, epistolario, Málaga, *Litoral*, nº 70-71-72, 1977.
- *El poeta en la calle (Obra civil)*. Edición de Aitana Alberti, Madrid, Aguilar, 1978.
- *Federico García Lorca, poeta y amigo*, Granada, Editoriales Andaluzas Unidas, 1984.
- *Imagen primera de...*, Barcelona, Seix Barral, 1999.
- «Itinerarios jóvenes de España. Rafael Alberti», *La Gaceta Literaria*, nº 49, 1 de enero de 1929, pág. 2.
- *La arboleda perdida*, Madrid, Alianza editorial, 2002.

- *Marinero en tierra, La amante, El alba del alhelí*. Edición de Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1982.
- *Obras Completas, Poesía (1920-1938)*. Tomo I. Recopilación, prólogo, cronología, bibliografía y notas de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988.
- *Obras completas. Teatro I*. Edición de Eladio Mateos, Barcelona, Seix Barral, 2003.
- *Poesías Completas*, Buenos Aires, Losada, 1961.
- *Prosas encontradas*. Edición de Robert Marrast, Barcelona, Biblioteca de Autores Andaluces, 2004.
- (Selección y prólogo), *Romancero general de la guerra de España*, Buenos Aires, Patronato Hispano Argentino de Cultura, 1944.

ALÍN, José María, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968.

ALLUÉ Y MORER, Fernando, «Federico García Lorca y los “Romances gitanos”», *Revista de Occidente*, nº 95, 1971, págs. 229-239.

ALONSO, Dámaso, «Cancioncillas “de amigo” mozárabes (Primavera temprana de la lírica europea)», *Revista de Filología Española*, nº 33, 1949, págs. 297-349.

- *Cuatro poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1962.
- *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970.
- «Poesía arraigada», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 9, 1949, págs. 691-709.
- *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1958.

ALONSO, Dámaso y BLECUA, José Manuel, *Antología de la poesía española: lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1956.

ALONSO VALERO, Encarna, «Feminismo y vanguardia. La producción literaria obliterada de las mujeres en la España de los años 20 y 30», *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, nº

5, 2005, págs. 163-169.

ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Obras completas*. Edición de James Valender, Madrid, Istmo, 1986.

ALVAR, Carlos, MAINER, José Carlos y NAVARRO DURÁN, Rosa, *Breve Historia de la literatura española*, Madrid, Alianza, 1997.

ALVAR, Manuel, *El romancero viejo y tradicional*, Ciudad de México, Porrúa, 1971.

— *Estudios de literatura popular malagueña*, Málaga, Excma. Diputación de Málaga, 1989.

— «García Lorca en la encrucijada. Erudición y popularismo en el romance de Tamar», *Archivum*, Tomo 9, 1955, págs. 228-235.

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel, «La generación del 27 y el flamenco», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515, 1993, págs. 331-333.

Ambos, nº 3, Málaga, 1923. Edición facsímil, Málaga, Gráficas Urania, 1989.

ARANDA TORRES, Cayetano José, PARRILLA GARCÍA, Carmen, LABRADOR HERRAIZ, José Julián, DIFRANCO, Ralph A., *Cancionero de poesías varias. Ms. Reginensis Latini 1635 de la Biblioteca Vaticana*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989.

ARANGO, Manuel Antonio, «Mito e intrahistoria en el poema “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla”, del *Romancero gitano* de Federico García Lorca», en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989), Vol. 2, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, págs. 1609-1616.

— «Presencia mítica de las culturas arcaicas en la obra de Federico García Lorca», *Pensamiento y cultura*, nº 10, 2007, págs. 159-171.

ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concepción, «Relación entre la poesía de Alberti y la de Juan Ramón», *Actas del Congreso Internacional conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, Vol. 1, Excma. Diputación de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1983, págs. 131-137.

ARREBOLA, Alfredo (ed.), *Antología de la poesía flamenca*, Málaga, Ágora, 1993.

AUB, Max, *La poesía española contemporánea*, Ciudad de México, Universitaria, 1954.

AZCOAGA, Enrique, *Panorama de la poesía moderna española*, Buenos Aires, Periplo, 1953.

BAENA, Juan Alfonso de (comp.), *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Imprenta de La Publicidad, a cargo de M. Rivadeneyra, 1851.

BAENA PEÑA, Enrique, «El argumento de la obra. Poética y sueño en José María Hinojosa», en Julio Neira y Almoraima González (coords.), *Escondido en la luz. José María Hinojosa y su tiempo*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2005, págs. 173-186.

BALCELLS, José María, «Poesía hispánica japonesista», *Estudios humanísticos. Filología*, nº 18, 1996, págs. 93-114.

BALLÓ, Tània, *Las sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*, Barcelona, Espasa, 2016.

BALLÓ, Tània, TORRES, Serrana y JIMÉNEZ, Manuel (dirs.), *Las Sinsombrero*, España, Intropía Media, Yolaperdono y TVE, 2014.

BALMASEDA MAESTU, Enrique, «La lengua del *Romancero gitano* (Federico García Lorca): comentario lingüístico del “Romancero sonámbulo”», *Cuadernos Canela, Actas de la*

confederación académica nipona, española y latinoamericana, Vol. X, 1998, págs. 21-38.

BALTANÁS, Enrique, «La lírica como atalaya de la vida humana en el siglo XIX: Francisco Rodríguez Marín, Antonio Machado y Álvarez y los orígenes ideológicos de los *Cantos populares españoles*», en Carlos Alvar y otros (eds.), *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, págs. 317-335.

— «Las soleares: una *sehnsucht* a la andaluza (origen romántico y difusión europea de la canción de soledad)», en Carlos Alvar y otros (eds.), *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, págs. 574-580.

BANÚS IRUSTA, Enrique, «La generación del 27 y Federico García Lorca», en Sebastian Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 18-23 de agosto de 1986), Vol. II, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, págs. 153-170.

BAREA, Arturo, *Lorca, el poeta y su pueblo*, Madrid, Instituto Cervantes, 2018.

BARRERA LÓPEZ, José María, «En torno al neopopularismo de *Marinero en tierra*», en Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales (coords.), *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Cádiz, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2003, págs. 13-30.

— «Neopopularismo, romancismo, neotradicionalismo y vanguardia hispánica», en Pedro Manuel Piñero Ramírez (ed.), *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Vol. 2, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, págs. 1339-1362.

- BARRIOS, Manuel, *Ronda de los bandoleros*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.
- BAYO, Manuel, *Sobre Alberti*, Madrid, CVS Ediciones, 1974.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, «Reseña a La soledad de Augusto Ferrán», *El Contemporáneo*, 21 de enero de 1861.
- *Rimas*. Edición de José Carlos de Torres, Madrid, Castalia, 1992.
- BELLVER, Catherine G., «From Illusion to Disappearance: The Fate of the Female Poets of the Generation of 27», *Monographic Review*, nº 13, 1997, págs. 205-226.
- «Mothers, Daughters, and the Female Tradition in the Poetry of Concha Méndez», *Revista Hispánica Moderna*, Año 51, nº 2, diciembre de 1998, págs. 317-326.
- BELTRÁN FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Luis, *La arquitectura del humo: una reconstrucción del "Romancero gitano" de Federico García Lorca*, Londres, Tamesis, 1986.
- BELTRÁN PEPIO, Vicente, *La canción tradicional. Aproximación y antología*, Tarragona, Ediciones Tarraco, 1976.
- BEN-AMI, Shlomo, *La dictadura de Primo de Rivera, 1923-1930*, Barcelona, Planeta, 1983.
- BERGAMÍN, José, «El idealismo andaluz», en *Litoral* (A Luis Cernuda), nº 79-80-81, 1978-1979, págs. 180-182.
- BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX*, Barcelona, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.
- BERNAL ROMERO, Manuel, *El flamenco y la generación del 27*, Sevilla, Renacimiento, 2018.
- BERNAL SALGADO, José Luis, *La poesía de Gerardo Diego [Estudio bibliográfico]*,

Santander, Fundación Gerardo Diego, 2016.

BLACKWELL, Frieda H., «Deconstructing narrative: Lorca's *Romancero gitano* and the *Romance sonámbulo*», *Cauce*, nº 26, 2003, págs. 31-46.

BLANCH, Antonio, *La poesía pura. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos, 1976.

BLAS VEGA, José, *Los cafés cantantes de Sevilla*, Madrid, Cinterco, 1987.

BONILLA, Juan, «Primavera portátil», *Diario Sur*, 2 de marzo de 2007. En https://www.diariosur.es/prensa/20070302/cultura/primavera-portatil_20070302.html

BRAGA, Theophilo, *Cancioneiro popular*, Coimbra, Imprensa da universidade, 1867.

BRENAN, Gerald, *Una vida propia*, Barcelona, Destino, 1989.

BRITO DÍAZ, Carlos, «La selva de Doramas», en Orlando Acosta Hernández (coord.), *Tópicos y argumentos en la literatura de Canarias*, Gran Canaria, Consejería de Educación Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1998, págs. 25-116.

BUENDÍA LÓPEZ, José Luis, «El flamenco en la poesía y en la novela», *Actas de la conferencia internacional Dos siglos de flamenco* (Jerez de la Frontera, 21-27 de junio de 1988), Jerez, Fundación Andaluza de Flamenco, 1989, págs. 179-193.

— «El mal trato a la mujer en las letras del cante flamenco», en Carlos Alvar y otros (eds.), *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, págs. 291-296.

BURGOS, Antonio, «Villalón y la Clase», *ABC*, Sevilla, 26 de febrero de 1982, pág. 21.

- BURNSHAW, Stanley (ed.), *The Poem Itself*, Fayetteville, Universidad de Arkansas, 1995.
- CABALLERO BONALD, José Manuel, «Copla flamenca: fuentes cultas y populares», en Carlos Alvar y otros (eds.), *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, págs. 581-587.
- «La tradición mejor remozada», en Manuel Rivas y otros, *Una invitación a la lectura*, Madrid, El País, 2002, págs. 135-138.
- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.
- CALDERÓN REINA, Modesto, «La Andalucía helénica de Fernando Villalón: el edén perdido», en José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, IV.1, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos y CSIC, 2008, págs. 455-464.
- CALLES MORENO, Juan María, «Concha Méndez, la seducción de una escritora en la modernidad literaria», *Dossiers Feministes*, nº 18, 2014, págs. 151-167.
- CALLES VALES, José, *Selección de canciones tradicionales*, Madrid, Libsa, 2010.
- CAMPOS-HERRERO, Dolores, «Descubrir mundos y contar estrellas. La voz poética de Josefina de la Torre», en Alicia Rodríguez Mederos (coord.), *Josefina de la Torre: modernismo y vanguardia. Centenario del nacimiento (1907-2007)*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 2007, págs. 143-161.
- CANO, José Luis, *Antología de poetas andaluces contemporáneos*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978.

- «El popularismo andaluz en la poesía de Villalón. Mito y leyenda de un poeta tardío», *La Estafeta Literaria*, Madrid, 15 de julio de 1944, nº 9, pág. 12.
- *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 1970.

CANSINOS ASSENS, Rafael, *La nueva literatura. Tomo III: La evolución de la poesía (1917-1927)*, Madrid, Páez, 1927.

CAÑAS, Dionisio, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994.

CARMONA GÓMEZ, Daniel, «La poesía taurina en Alberti, Villalón y Gerardo Diego», *Revista digital Investigación y Educación*, Vol. II, nº 25, agosto de 2006, En http://csi-csif.es/andalucia/modules/mod_sevilla/archivos/revistaense/n25/25060102.pdf

CARNERO ARBAT, Guillermo, «José Moreno Villa y las orientaciones de la vanguardia española», en Salvador Montesa Peydró y Cristóbal Cuevas García (coords.), *José Moreno Villa en el contexto del 27. Actas del I Congreso de Literatura Española Contemporánea* (Málaga, 10-13 de noviembre de 1987), Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 13-29.

CARO BAROJA, Julio, *El estío festivo (Fiestas populares del verano)*, Madrid, Taurus, 1984.

— *La estación de amor (Fiestas populares de mayo a San Juan)*, Madrid, Taurus, 1979.

CARO-BAROJA JAUREGUALZO, Pío, «Los Baroja y Andalucía», *Ínsula*, nº 719, noviembre de 2006, págs. 2-3. En <http://www.revistasculturales.com/articulos/37/insula/638/1/los-baroja-y-andalucia.html>

CARO ROMERO, Joaquín, «Romero Murube, la Academia y Villalón», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, nº 23, 1995, págs. 61-68.

CARREO ERAS, Pedro, «Mauricio Bacarisse y el neopopularismo», Rinconete, *Centro Virtual Cervantes*, 10 de julio de 2010. En http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/julio_10/12072010_01.htm

CARRILLO ALONSO, Antonio, «La influencia del cantar andaluz en Gustavo Adolfo Bécquer», *CAUCE. Revista de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, n° 10, 1987, págs. 167-197.

CARVAJAL, Antonio, «Aproximación a un estudio de las formas métricas en la poesía popular», en Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega (coord.), *Leer y entender la poesía: poesía popular*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, págs. 13-30.

CASTILLO, Hernando del, *Cancionero general*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1882.

CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina, «La pájara pinta. El guirigay lírico-bufo-bailable de Alberti a la luz del Siglo de Oro», *Poesía popular y escrituras poéticas en España (1898-1936)*, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, n° 39-40, 2006, págs. 135-151.

CASTÓN BOYER, Pedro, «Anotaciones interdisciplinarias sobre la religiosidad popular andaluza», en Pedro Gómez García (ed.), *Fiestas y religión en la cultura popular andaluza*, Granada, Universidad de Granada, 1992.

CASTRO, Américo, *Lo hispánico y el erasmismo*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942.

CASTRO, Rosalía de, *Cantares gallegos*, Vigo, Imprenta de Juan Compañel, 1863.

CASTRO GARCÍA, María Isabel de, «El auge del cantar popular. 1850-1900. Colecciones

anónimas e imitaciones cultas», *Anuario de Estudios Filológicos*, Vol. 11, 1998, págs. 109-119.

- «Manuel Machado y Ramón Campoamor. Neopopularismo y poesía de la experiencia», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid, 6-11 de julio de 1998), Vol. 2, Madrid, Castalia, 2000, págs. 121-128.
- «Presencia de Heine en las imitaciones eruditas del cantar popular», *EPOS*, Vol. VI, 1990, págs. 243-261.

CASTRO LES, Vicente de (Introducción), *Cantares baturros*, Madrid, Noticiero-Guía de Madrid, 1910.

CATTANEO, Mariateresa, «Un ejemplo de la mitografía lorquiana: el romance “Thamar y Amnón”», en A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans y José Amor y Vázquez (coords.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Providence, Rhode Island, 22-27 de agosto de 1983), Vol. I, Madrid, Itsmo, 1986, págs. 381-389.

CAUDET, Francisco, «Notas sobre literatura y marginación: siglo XIX», en Sebastian Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 18-23 de agosto de 1986), Vol. II, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, págs. 31-39.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*. IX tomos. Madrid, Arco / Libros, 1987.

CENIZO, José, *Rafael Porlán, Poeta del 27*, Sevilla, Fundación Cultural del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 2002.

CERNUDA, Luis, «José Moreno Villa», *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957.

CERRILLO TORREMOCHA, Pedro C., «Amor y miedo en las nanas de tradición hispánica», *Revista de Literaturas Populares*, Año VII, nº 2, 2007, págs. 318-339.

http://investigacion.uclm.es/documentos/fi_1317900631-AmorymiedonanasCERRILLO.pdf

— «El adulto en las nanas infantiles españolas», *Revista de folklore*, Tomo 7ª, nº 77, 1987, págs. 170-173. <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=659>

— «El cancionero infantil en la obra de Lorca: la activación del intertexto lector». *Campo abierto: Revista de educación*, nº 27, 2005, págs. 121-132. http://cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/01d/d2f/ae8/2b2/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/p0000001.htm

CHABÁS, Juan, *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, Madrid, Verbum, 2001.

CHACEL, Rosa, *Poesía (1931-1991)*, Barcelona, Tusquets, 1992.

CHAMPOURCIN, Ernestina de y CONDE, Carmen, *Epistolario (1927-1995)*. Edición de Rosa Fernández Urtasun, Madrid, Castalia, 2007.

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.

CHICA HERMOSO, Francisco, *Emilio Prados: una visión de la totalidad. (Poesía y biografía. De los orígenes a la culminación del exilio)*. Tesis doctoral. Málaga, Universidad de Málaga, 1994.

— «La ambigüedad moderna de Moreno Villa: Juventud en Málaga y revista *Gibralfaro*», en Fernando Huici March (coord.), *José Moreno Villa. Un Yo cercado de infinito*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2012.

- «El horizonte renovador de los años 20: filias y fobias», en Julio Neira y Almoraima González (coords.), *Escondido en la luz. José María Hinojosa y su tiempo*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2005, págs. 67-86.
- «La revista *Ambos* en la génesis de un proyecto generacional», en Mati Moreno (coord.), *Entre dos luces. José María Hinojosa (1904-1936)*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2004, págs. 52-65.

CIRRE, José Francisco, *Forma y espíritu de una lírica española (1920-1935)*, Ciudad de México, Gráfica Panamericana, 1950.

COLE, Gregory K., *Spanish women poets of the Generation of 27*, Lewiston (Nueva York), Edwin Mellen Press, 2000.

COLLANTES DE TERÁN, Alejandro, *A su imagen y semejanza*, Sevilla, La novela del día, 1924.

- «Las charlas del Ateneo de Sevilla. Los chiquillos juegan al Ateneo», *Revista del Ateneo* (Jerez), nº 14, 15 de septiembre de 1925, pág. 17.
- *Obra poética*. Edición de José María Barrera López, Sevilla, Fundación Cultural del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 2004.
- *Poesías*. Precedidas por el homenaje literario de varios amigos del autor, Sevilla, Patronato de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, Industrias Gráficas del Porvenir, 1949.
- *Versos*, Sevilla, Mediodía, 1926.

COLLANTES DE TERÁN, Juan y otros, *Andalucía en la Generación del 27*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978.

CORBACHO CORTÉS, Carolina, «El ludismo en la poesía de Rafael Alberti», *Anuario de Estudios Filológicos*, Vol. 17, 1994, págs. 57-72.

CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Real Academia Española, 1906.

CORTINES TORRES, Jacobo, «Jardines de Sevilla en la lírica castellana», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, nº 28, 2000, págs. 93-123.

CORTINES TORRES, Jacobo y GONZÁLEZ-TROYANO, Alberto (recopiladores), *Escritos sobre Fernando Villalón*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 1982.

COSSÍO, José María de «Recuerdos de una generación poética», en AA. VV., *Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970, págs. 195-200.

CÓZAR SIEVERT, Rafael de, «Andalucía y la generación del 27», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515, 1993, págs. 319-320.

— (ed.), *Panorama del 27: Sevilla 1927-1997*, Sevilla, Fundación El Monte, 1998.

CRESPO, Ángel, «La lírica» (Capítulo XIII. De la crisis de Cuba a la Guerra Civil (1898-1936), en José M. Alberich y otros, *Historia de la literatura española II*, Madrid, Cátedra, 1990.

CRISPIN, John, «La estética de las generaciones de 1925: Vanguardia, Modernism(o) y primitivismo popular», en Cristóbal Cuevas García (ed.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, págs. 15-37.

CRUZ, San Juan de la, *Poesía*. Edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1995.

CRUZ GIRÁLDEZ, Miguel, «Algunos símbolos juanramonianos en un poeta de “Mediodía”», *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez* (La Rábida, junio de 1981), Vol. 1, Huelva, Excma. Diputación de Huelva,

- Instituto de Estudios Onubenses, 1983, págs. 243-251.
- «El grupo de Sevilla», en Rafael de Cózar (ed.), *Panorama del 27: Sevilla 1927-1997*, Sevilla, Fundación El Monte, 1998, págs. 39-61.
- «La contribución de Sevilla a la generación del 27», *Revista de Humanidades*, nº 17, 2010, págs. 59-74.
- CUBRÍA DE MIGUEL, María José, «Heine y Augusto Ferrán. El Lyrisches Intermezzo», *Revista de Filología Alemana*, nº 7, 1999, págs. 105-124.
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.), *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- CURRY, Richard K., «El espíritu de modernidad en Federico García Lorca: dramatismo lírico y lirismo dramático», *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, nº 10, 2012, págs. 35-44.
- DEBICKI, Andrew P., «Federico García Lorca: estilización y visión de la poesía», en Ildefonso Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1973, págs. 169-189.
- «Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero gitano*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 435-436, 1986, págs. 609-618.
- DENNIS, Nigel R., «José Bergamín, poeta desconocido de la generación del 27», en Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (dirs.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Toronto, 22-26 de agosto de 1977), Toronto, Universidad de Toronto, 1980, págs. 207-210.
- DEYERMOND, Alan, «Las imágenes populares en cancioneros musicales», en Carlos Alvar y

otros (eds.), *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, págs. 17-29.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco J., «Gongorismo y Neopopularismo», en Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista. El Veintisiete*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2010, págs. 105-129.

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Mari Paz, *De las gazetas a la prensa digital: dos siglos de periodismo escrito en Huelva (1810-2010)*. Tesis doctoral. Huelva, Universidad de Huelva, 2012.
<http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/6435>

— «La generación del 27 en la prensa escrita de Huelva durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)», en María Candelaria Fuentes Navarro, Javier Contreras Becerra y Pablo López Chaves (eds.), *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea* (Granada, 22 a 25 de septiembre de 2009), Granada, Universidad de Granada, 2010, págs. 1269-1280.

DÍAZ MARTÍNEZ, Manuel, «La generación del 27 e Hispanoamérica», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515, 1993, págs. 143-154.

DÍAZ PLAJA, Guillermo, *La poesía lírica española*, Barcelona, Labor, 1948.

DÍEZ RODRÍGUEZ, Miguel y DÍEZ TABOADA, Paz, *Antología comentada de la poesía lírica española*, Madrid, Cátedra, 2019.

DIEGO, Gerardo, *Antología de sus versos (1918-1983)*. Edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Espasa Calpe, 1996.

— «La nueva arte poética española», *Síntesis*, Año II, nº 20, enero de 1929, págs. 183-199.

— «La vuelta a la estrofa», *Carmen*, nº 1, diciembre de 1927, s. págs.

- *Nuevo escorzo de Góngora*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1961.
- *Obras completas*. Prosa. Tomo VI. Prosa Literaria. Edición e introducción de José Luis Bernal, Madrid, Alfaguara, 2000.
- *Obra Completa*. Tomo I. Introducción, Cronología, Bibliografía y Notas de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, 1989.
- *Poesía española contemporánea*. Edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Taurus, 1991.
- «Poetas del Norte: Miguel de Unamuno, José del Río Sáinz, Ramón de Basterra», *Revista de Occidente*, Tomo II, Año I, nº IV, octubre de 1923, págs. 128-132.
- *Primera antología de sus versos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941.

DIEGO Gerardo y FALLA, Manuel de, *Correspondencia*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1988.

DÍEZ-CANEDO, Enrique, *Conversaciones literarias. Tercera serie: 1924-1930*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1964.

- *Estudios de poesía española contemporánea*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1965.
- «Haikais», *España*, Año VI, nº 284, 9 de octubre de 1920, págs. 11-12.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (ed.), Gerardo Diego, *Antología de sus versos (1918-1983)*, Madrid, Espasa Calpe, 1996.

- «La poesía del 27: Innovaciones, renovaciones, recuperaciones», en Cristóbal Cuevas García (ed.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, págs. 203-225.
- *La métrica de los poetas del 27*, Murcia, Universidad de Murcia, 1973.
- «La narrativa breve en el *Suplemento Literario de La Verdad, Verso y prosa y*

- Sudeste*», *Murgetana*, nº 111, 2004, págs. 99-126.
- *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia, 1987.
- *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983.
- DORADO FERNÁNDEZ, Carlos (dir.), *Publicaciones literarias españolas. 1900-1950* (catálogo), Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid, 1998.
- DUFOURNET, Jean (ed.), *Anthologie lyrique du XII et XIII siècles*, París, Gallimard, 1989.
- DUMITRESCU, Domnita, «Federico García Lorca en la versión de Mirón Radu Paraschivescu», en Giuseppe Bellini (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Venecia, 25-30 de agosto de 1980), Roma, Bulzoni, 1982, págs. 391-398.
- DURÁN, Agustín, *Romancero de romances caballerescos é históricos anteriores al siglo XVIII*, Parte I, Madrid, Imprenta de Don Eusebio Aguado, 1832.
- *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Madrid, Rivadeneyra, 1877. [https:// bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=2272](https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=2272)
- DURÁN, Javier, «Fracturar el silencio», en Alicia Rodríguez Mederos (coord.), *Josefina de la Torre: modernismo y vanguardia. Centenario del nacimiento (1907-2007)*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 2007, págs. 59-65.
- ESPEJO-SAAVEDRA, Rafael, «Elementos tradicionales en la poesía ultraísta de Gerardo Diego», *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 7, nº 2, 1982, págs. 201-214.
- ESPÍN, Manuel, *Mujeres en el filo de la navaja*, Málaga, Corona Borealis, 2012.

ESPINOSA, Agustín, *Lancelot*, 28º - 7º. Edición e introducción de Nilo Palenzuela, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Interinsular Canaria, 1988.

EXPÓSITO, José Antonio, «Verde Juan Ramón, Lorca verde», *El País*, 19 de febrero de 2011.

FEAL DEIBE, Carlos, *Eros y Lorca*, Barcelona, Edhasa, 1973.

FELIPE, León, *Antología poética*. Edición de José Ángel Ascunce y Emma Torrent, La Coruña, Do Castro, 2007.

FERNÁN CABALLERO, *Cuentos y poesías populares andaluces*, Sevilla, Extramuros, 2009.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, «Federico García Lorca: “Romancero gitano”», *Revista de Occidente*, nº 21, 1928, págs. 373-378.

FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto, «La copla flamenca: lírica tradicional en andaluz», en Carlos Alvar y otros (eds.), *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, págs. 317-322.

FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto y PÉREZ OROZCO, José María, *La poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2004.

FERNÁNDEZ BERROCAL, M^a Rocío, «Joaquín Romero Murube: Luz de la sombra apasionada» (conferencia), ciclo “Sombra apasionada 80 40” del Ayuntamiento de Los Palacios y Villafranca (2009). <https://www.dailymotion.com/video/xbohts>

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (ed.), *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid, Istmo, 2005.

FERRACUTI, Gianni, *L'amor scortese, Mediterránea*, nº 14, 2013.

FERRÁN, Augusto, *La Soledad. Colección de cantares populares y originales*, Sevilla,

- Signatura, 1998.
- *Obras completas*. Edición, introducción y notas de José Pedro Díaz, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.
- FIorentino, Giuseppe, *Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación*. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, 2009.
- FLYS, Jaroslaw M., *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1955.
- FLORES GARCÍA, Francisco, «Aires de fuera», *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, nº 401, 1914, págs. 517-519.
- FORTUÑO LLORENS, Santiago, «El neopopularismo de la generación del veintisiete (Federico García Lorca y Rafael Alberti)», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, nº 20, 1995, págs. 63-88.
- FOXÁ, Agustín de, *Madrid de corte a checa*, Madrid, Bibliotex, 2001.
- FRANCO CARRILERO, María Francisca, «Elementos visionarios en el *Romancero gitano*», en Antonio Vilanova Andreu (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989), Vol. 2, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, págs. 1771-1780.
http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_2_090.pdf
- FRENK ALATORRE, Margit, «Glosas de tipo popular en la antigua lírica», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 12, nº 3-4, 1958, págs. 301-334.
- (ed.), *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1977.

— *Lírica hispánica de tipo popular*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.

— *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*. Vol. I, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

FRIEDRICH, Hugo, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la, «En torno al orientalismo de Tablada: el *haiku*», *Literatura Mexicana*, Vol. XX, nº 1, 2009, págs. 57-77.

FUENTE CORNEJO, Toribio, «El tema del amanecer en la antigua lírica popular hispánica», en Carlos Alvar y otros (eds.), *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, págs. 53-61.

— «“Levad’, amigo, que dormides a manhanas frías”»: Una lectura de la Cantiga de Torneol», *Archivium*, Tomo 44-45, 1994-1995, págs. 281-314.

FUENTES VÁZQUEZ, Tadea, *El folklora infantil en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1991.

GARCÍA CABRERA, Pedro, «El hombre en función del paisaje», *Cuadernos del Ateneo*, nº 18, 2004, págs. 131-140.

— *Obras completas*. Vol. I. Edición e introducción de Nilo Palenzuela, Madrid, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias, 1987.

GALLEGO MORELL, Antonio, *Vida y obra de Gerardo Diego*, Barcelona, Aedos, 1956.

GALMÉS DE FUENTES, Álvaro, *Las jarchas mozárabes*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1994.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.), *Poetas del 27: La generación y su entorno. Antología*

comentada, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

GARCÍA LORCA, Federico, *Epistolario completo*, Madrid, Cátedra, 1997.

- *Juego y teoría del duende*. Estudio y edición crítica anotada de José J. León, Sevilla, Athenaica, 2018.
- *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1974.
- *Obras completas*, I (Prosa y Poesía). Edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2019.
- *Obras VI. Prosa I*. Edición de Miguel García-Posada, Madrid, Akal, 1994.
- *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Edición de Rafael Inglada con la colaboración de Víctor Fernández, Barcelona, Malpasso, 2017.
- *Poesía completa*, Buenos Aires, Losada, 2017.
- *Romancero gitano*. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1987.
- *Romancero gitano*. Introducción de Esperanza Ortega. Madrid, Espasa-Calpe, 2004.
- *Romancero gitano*, Barcelona, Nuestro Pueblo, 1937.
- *Three tragedies: Blood Wedding, Yerma, Bernarda Alba*, Nueva York, New Directions Books, 1955.

GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1980.

- «Prólogo a una trilogía dramática», *Boletín Federico García Lorca*, nº 13-14, 1993, págs. 205-228.

GARCÍA MARTÍNEZ, José María, *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España (1919-1996)*, Madrid, Alianza editorial, 1996.

GARCÍA MONTERO, Luis (ed.), *Rafael Alberti: El poema compartido*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2003, págs. 99-326.

- «La tradición innovadora», en Manuel Rivas y otros, *Una invitación a la lectura*, Madrid, El País, 2002, pág. 95-98.
- «Las lecciones de Rafael Alberti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 719, 2010, págs. 31-50.
- *Un lector llamado Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 2016.

GARCÍA-PAGE, Mario, «Formas de estribillo en la poesía de Emilio Prados», *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, nº 10, 2012, págs. 77-114.

- «Un fenómeno de repetición textual: el estribillo en Emilio Prados», *ELUA*, nº 17, 2003, págs. 305-328.

GARCÍA-POSADA, Miguel, «Alejandro Collantes de Terán (1901-1933)», *ABC*, 7 de octubre de 1966, pág. 12.

- *Las tradiciones poéticas andaluzas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.

GARCÍA SURALLÉS, Carmen, «Definir el romance, un problema del romancero», *Tavira, Revista de la Facultad de Ciencias de la Educación*, nº 5, 1998, págs. 5-11.
<http://rodin.uca.es:8081/xmlui/bitstream/handle/10498/7635/14023386.pdf?sequence=1>

GARCÍA VELASCO, Antonio, *La poesía de Emilio Prados. Estudio y valoración*, Málaga, Aljaima, 2000.

GARFIAS, Pedro, *Un recuerdo ardiente* (Selección poética), Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1992.

GARROTE BERNAL, Gaspar, *Trayectorias poéticas del Veintisiete*, Madrid, Novelas y Cuentos, 1994.

GEIST, Anthony Leo, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la*

vanguardia al compromiso (1918-1936), Madrid, Guadarrama, 1980.

GELARDO NAVARRO, José, «Acerca del carácter popular de la copla flamenca», *Contraclave*, 2006. <http://contraclave.org/musica/minas/coplaflamenca.pdf>

GIBSON, Ian, *Federico García Lorca*. Vol. I, Barcelona, Grijalbo, 1985.

GIL, Alfonso, «...Y no hallé en qué poner los ojos...», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 433-434, 1986, págs. 169-180.

GIL, Bonifacio, *Cancionero infantil*, Madrid, Taurus, 1986.

— *Cancionero popular de Extremadura*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1998.

GIL, Ildefonso Manuel (ed.), *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1973.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, «1928: Total de libros», *La Gaceta Literaria*, nº 50, 15 de enero de 1929, pág. 3.

— «Revista literaria ibérica», *Revista de las Españas*, nº 7-8, marzo-abril de 1927, págs. 212-215.

GÓMEZ BLESÁ, Mercedes, *Modernas y vanguardistas. Mujer y democracia en la II República*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2009.

GÓMEZ GARRILLO, Enrique, «El sentimiento poético japonés», *El Nuevo Mercurio*, nº 4, 1907.

GÓMEZ CERA, Manuel Fernando, «Juegos y canciones de Valverde», *Revista de Folklore*, 1999, nº 225, págs. 94-96.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías*, Madrid, Cátedra, 2014.

— *Retratos Contemporáneos*, Madrid, Aguilar, 1989.

GÓMEZ PÉREZ, Agustín, «El flamenco del olivar en la poesía popular y culta», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, nº 38, 2010, págs. 407-444.

GÓMEZ SALVAGO, Juan, «Lorca y Romero Murube: una entrevista que pudo ser decisiva», *ABC de Sevilla*, 30 de junio de 1971, págs. 11-12.

GÓMEZ YEBRA, Antonio A., «Lo andaluz en la obra de Moreno Villa», *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 210-221.

GÓNGORA, Luis de, *Romances*, Madrid, Cátedra, 1988.

GONZÁLEZ, Ángel, *El grupo poético de 1927*, Madrid, Taurus, 1976.

GONZÁLEZ, Aurelio, «Funciones de la antigua lírica popular en el teatro del siglo XVII», en Pedro Manuel Cátedra García (dir.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Semyr, 2006, págs. 317-329.

GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.), *Cancionero musical de Palacio*, Madrid, Visor, 1996.

GONZÁLEZ DE LAMA, Antonio, «La poesía de Gerardo Diego», *Espadaña*, nº 5, 1944, págs. 111-113.

— «Soria de Gerardo Diego», *Espadaña*, nº 41, 1949, págs. 851-852.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juana María, «El Romancero de la novia de Gerardo Diego», *Monteagudo*, 3ª época, nº 10, 2005, págs. 89-105.

- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «La historia de la poesía canaria en ciernes. El discurso inaugural del curso académico 1926-1927 de La Laguna pronunciado por Ángel Valbuena Prat», *Analecta Malacitana* (AnMal electrónica), nº 25, 2008, págs. 167-214.
<http://www.anmal.uma.es/numero25/Ramirez.htm>
- GONZÁLEZ-RUANO, César, *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, Barcelona, Gustavo Gili, 1946.
- GOULARD DE WESTBERG, Matilde, «El paisaje lorquiano», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Año VII, nº 13, 1975, págs. 71-82.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza editorial, 1995.
- GRIMM, Jacobo, *Silva de Romances Viejos*. Prólogo y notas de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, Ciudad de México, Frente de Afirmación Hispana A. C., 2016.
- GUBERN, Roman, «La cultura visual de la generación del 27», *Actas del Congreso “La generación del 27 en las aulas”* (Málaga y Granada, 24-27 de abril de 2008), Sevilla, Asociación Andaluza de Profesores de Español Elio Antonio de Nebrija, págs. 19-26.
- GUILLÉN, Jorge, *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Madrid, Alianza, 1972.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, «Augusto Ferrán: un antecedente del popularismo de Lorca», *Poesía popular y escrituras poéticas en España (1898-1936)*, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 39-40, 2006, págs. 33-50.
- «El contexto literario de la copla flamenca», *Actas de la conferencia internacional Dos siglos de flamenco* (Jerez de la Frontera, 21-27 de junio de 1988), Jerez, Fundación Andaluza de Flamenco, 1989, págs. 195-226.
- «La canción de tipo popular en Juan Ramón Jiménez», *Epos*, 5, 1989, págs. 217-235.

- *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Editorial Cinterco, 1990.
- «Sin vallas ni fronteras (Poesía popular y flamenca)», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae baeticae*, nº 38, 2010, págs. 315-340.

GUTIÉRREZ-VEGA, Zenaida, *Corresponsales españoles de José María Chacón y Calvo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.

HALCÓN, Manuel, *Recuerdos de Fernando Villalón*. Edición y prólogos de Jacobo Cortines y Alberto González Troyano, Sevilla, Renacimiento, 2017.

HARRIS, Derek, «La subversión del horizonte de expectativas: una lectura del romance “Reyerta” de Federico García Lorca», *Analecta Malacitana*, Vol. 19, nº 2, 1996, págs. 353-364.

— «The Theme of the Crucifixion in Lorca's *Romancero Gitano*», *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. LVIII, 1981, págs. 329-338.

HENRÍQUEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Prólogo de Miguel de Unamuno a *El lino de los sueños*. El paso del manuscrito a la edición», *Philologica Canariensis*, nº 12-13, 2006-2007, págs. 169-192.

Heraldo de Madrid, 2 de octubre de 1930.

HERNÁNDEZ, Miguel, *La obra completa*. Edición de J. Riquelme y C. R. Talamás, Madrid, Edaf, 2017.

HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, *Bandidos célebres españoles (en la Historia y en la Leyenda)*. Primera serie, Madrid, Lira, 1992.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, «José María Pemán, poeta neopopularista», *Archivo*

- hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, nº 241, 1996, págs. 147-168.
- «Revistas andaluzas del 27», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515, 1993, págs. 341-342.
- HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther, «José Juan Tablada: un infractor del hai-kai», *Literatura Mexicana*, Vol. I, nº 2, 1990, págs. 393-420.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, Patricio, «Espíritus modernos del 27: la labor de los poetas de menor proyección», en Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista. El Veintisiete*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2010, págs. 417-434.
- HERNÁNDEZ QUINTANA, Blanca, «Josefina de la Torre Millares, una escritora vanguardista», *El Guiniguada*, nº 10, 2001, págs. 45-56.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Mario, «Nota a “Verde”», *Poesía popular y escrituras poéticas en España (1898-1936)*, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 39-40, 2006, págs. 73-89.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, M^a del Carmen, *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*, Murcia, Universidad de Murcia, 1978.
- HINOJOSA, José María, *Obra completa de José María Hinojosa (1923-1931)*. Edición de Alfonso Sánchez, Sevilla, Fundación Genesian, 1998.
- Hojas de poesía*, nº 1 y 2, 1935. Edición facsímil, Sevilla, Renacimiento, 1982.
- Horizonte. Arte, literatura, crítica*, nº 5, 1923.

ISSOREL, Jacques, *Édition critique des oeuvres poétiques de Fernando Villalón*, Montpellier, Universidad Paul-Valéry, 1980.

— «Elaboración literaria de temas folklóricos en “Rabel de ‘Las Tres Marías’” de Fernando Villalón», en Sebastian Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 18-23 de agosto de 1986), Vol. II, Frankfurt am Main, Vervuet Verlag, 1989, págs. 293-302.

— *Fernando Villalón: La pica y la pluma*, Sevilla, Espuela de Plata, 2011.

— «Juan Ramón Jiménez y Fernando Villalón. Itinerario de una amistad: Tres cartas inéditas del poeta sevillano al poeta de Moguer», *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez* (La Rábida, junio de 1981), Vol. II, 1983, págs. 379-392.

IWASAKI CAUTI, Fernando, «ABC o la memoria cultural de Sevilla», en Antonio Checa Godoy, Carmen Espejo-Cala, María José Ruiz Acosta (coords.), *ABC de Sevilla: un diario y una ciudad, análisis de un modelo de periodismo local*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, págs. 231-238.

JANNER, Hans, «La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas», *Revista de Filología Hispánica*, Vol. XXVII, 1943, págs. 181-232.

JEANROY, Alfred, *Origines de la poésie lyrique en France*, París, Librairie Hachette, 1889.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Arte menor*, Ourense, Ediciones Linteo, 2011.

— *El trabajo gustoso (Conferencias)*, Madrid, Aguilar, 1961.

— *Espanoles de tres mundos. Viejo mundo, nuevo mundo, otro mundo. Caricatura lírica (1914-1940)*, Madrid, Aguilar, 1969.

— «Héroe español: Manuel Altolaguirre (1924-32)», *Héroe*, nº 1, 1932, págs. 3-4.

- *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1960.
- *Leyenda* (1896-1956). Edición de Antonio Sánchez Romeralo y María Estela Arteche, Madrid, Visor, 2006.
- «Planos, grados, niveles», *Astrágalo: Revista cuatrimestral iberoamericana*, nº 7, septiembre de 1997, págs. 81-82.

JIMÉNEZ GÓMEZ, Hilario, «Alberti imagina a Lorca: los cuatro sonetos de *Marinero en tierra*», *Anuario de Estudios Filológicos*, Vol. 24, 2001, págs. 243-254.

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, «La modernidad en la poesía de Moreno Villa. Estudio de *Salón sin muros*», *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 176-191.

- «Los años treinta. La II República y la Guerra Civil», en Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista. El Veintisiete*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2010, págs. 215-254.
- *Promesa y desolación: el compromiso de los escritores en la Generación del 27*, Granada, Universidad de Granada, 2001.
- «Viajeros ilustrados y románticos en Málaga», *Litoral*, nº 252, 2011, págs. 52-60.

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio y SORIA OLMEDO, Andrés (eds.), *Rumor renacentista. El Veintisiete*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2010.

JIMÉNEZ TOMÉ, María José, «La música en la poesía de Concha Méndez», *Estudios Románicos*, Vol. 16-17, 2007-2008, págs. 575-586.

JUNG, Carl Gustav, *The Collected Works*, Vol. I-XX, Nueva York, Routledge, 2014.

JURADO MORALES, José, «Buscando la voz poética primera: *La amante*», en Manuel Ramos

Ortega y José Jurado Morales (coords.), *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003, págs. 31-49.

JURADO MORALES, José, *Las Canciones humildes*, Las Palmas de Gran Canaria, Talleres del “Diario”, 1923.

KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 2010.

KARAGEORGOU-BASTEIA, Christina, «Transgeneración de la memoria: de Pedro el Cruel a la Soleá enlutada de García Lorca», *Revista de Literaturas Populares*, Año 4, nº 1, 2004, págs. 107-133.

LAMA, Víctor de (ed.), *Poesía de la generación del 27*, Madrid, Edaf, 1997.

LAMILLAR, Juan, *Joaquín Romero Murube. La luz y el horizonte*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.

— «Rafael Porlán y Romero Murube», *Andalucía en la Historia*, nº 19, enero de 2008, págs. 68-71.

LANZ, Juan José, «Entre popularismo y poesía revolucionaria: alta cultura y cultura popular en la poesía española en el primer tercio del siglo XX», *Hispanic Research Journal*, Vol. 17, nº 6, 2016, págs. 539-553.

LAPESA MELGAR, Rafael, «El mundo de la antigua lírica popular hispánica», *Cuaderno Gris*, nº 5, 1990, págs. 42-47.

LÁZARO CARRETER, Fernando, «Sobre el “Romance Sonámbulo”», *ABC*, 17 de agosto de 1966, pág. 15.

LEÓN, María Teresa, *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Bruguera, 1977.

LINARES, Abelardo, «El 27 y el mundo editorial de su época», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515, 1993, págs. 338-340.

Litoral, nº 29-30, junio-julio de 1972.

— Emilio Prados. Antología poética. Epistolario. Homenaje, nº 100-101-102, 1981.

— Emilio Prados. La ausencia luminosa, nº 186-187, 1990.

— Litoral Alberti. Edición conmemorativa de los 25 años de la revista, 1993.

— La poesía del flamenco, nº 238, 2004.

LLORCA, Fernando, *Lo que cantan los niños*, Valencia, Prometeo, 1914. Edición facsimilar de 1998.

LONG, Beverly J. de, «Mythic unity in Lorca's Camborio poems», *Hispania*, Vol. 52, 1969, págs. 840- 845.

LÓPEZ CASTRO, Armando, «El *alba* en la tradición poética romance», en Carlos Alvar y otros (eds.), *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, págs. 43-51.

— «La poesía de Emilio Prados», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, nº 10, 1988, págs. 105-144.

— «La vena popular de Bécquer», en Carlos Alvar y otros (eds.), *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, págs. 419-429.

— «Rafael Alberti y la poesía tradicional», *Gramma y cal: revista insular de Filología*, Vol. 2, 1998, págs. 91-116.

LUCAS HIDALGO, Gaspar, *Dialogos de apacible entretenimiento*, Bruselas, Roger Velpius impresor, 1610.

LUIS, Leopoldo de, *Ensayos sobre poetas andaluces del siglo XX*, Sevilla, Biblioteca de Cultura Andaluza, 1985.

LUJÁN ATIENZA, Ángel L., *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis, 2007.

LUNA SÁNCHEZ, José Carlos de, *Versos*, Madrid, Escelicer, 1963.

MACCIUCI, Raquel, «Tradición, vanguardia y poética en “Madrigal al billete de tranvía” de Rafael Alberti», *Revista de Literatura*, Vol. LXXI, nº 142, julio-diciembre de 2009, págs. 565-583.

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, *Colección de cantes flamencos*, Mairena del Aljarafe, Extramuros, 2007.

MACHADO, Antonio, *Obras Completas*, I, Barcelona, RBA, 2005.

MACHADO, Manuel, *Cante hondo. Cantares, canciones y coplas compuestas al estilo popular de Andalucía por...*, Madrid-Buenos Aires, Renacimiento, 1916.

— *Poesías Completas*, Sevilla, Renacimiento, 2019.

Madrid Cómic, nº 115, 5 de mayo de 1912.

MAGNANT, Megan Briggs, «Concha Mendez's Feminist Third Space in *Surtidor*», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Vol. 41, nº 1, 2016, págs. 6-25.

MAINER, José Carlos, *Historia de la literatura española*. 6. Modernidad y nacionalismo. 1900-1939, Madrid, Crítica, 2010.

MARINA, José Antonio y LÓPEZ PENAS, Marisa, *Diccionario de los sentimientos*, Barcelona, Anagrama, 1999.

MÁRQUEZ GONZÁLEZ, María del Pilar, *Alejandro Collantes de Terán, poeta de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1973.

MARTÍN CASAMITJANA, Rosa M^a, *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid, Gredos, 1996.

MARTÍN PADILLA, Kenia, «Josefina de la Torre, perfil polifacético», *Revista ACL*, nº 4, 2015.
<http://acrevistaliteraria.academiacanarialengua.org/josefina-de-la-torre/>

MARTÍNEZ RUIZ, José, *Obras completas*. Tomo VI, Madrid, Aguilar, 1959-1963.

MARTÍNEZ TORNER, Eduardo, *Cancionero popular de la lírica asturiana*, Madrid, Tipografía Nieto y Cía., 1920.

— *Cuarenta canciones españolas*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1924.

MARTÍNEZ TRUFERO, Begoña, *La construcción identitaria de una poeta del 27: Concha Méndez Cuesta (1898-1986)*. Tesis doctoral. Madrid, UNED, 2011. <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Bmartinez/Documento.pdf>

Mediodía, Revista de Sevilla, números del 1 al 14, 1926-1929. Edición facsímil de José María Barrera López, Sevilla, Renacimiento, 1999.

MAURIZI, Françoise, «Unos apuntes acerca de la recuperación y adaptación de la lírica tradicional y un poema de Juan de Mena», en Carlos Alvar y otros (eds.), *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, págs. 117-124.

MÉNDEZ, Concha, *Poesía completa*. Edición de Catherine Bellver, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2008.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, Madrid, Librería de la viuda de Hernando y C.a., 1890.

— *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.

— «Ufólogo de Horacio en España», *Revista de Historia de la Traducción*, nº 1, 2007.
http://traduccionliteraria.org/1611/esc/antiguedad/mmp_horacio.htm

MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo (ed.), *Romancero*. Tomo XXV, Madrid, Instituto-Escuela. Junta para ampliación de estudios, 1936.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «Cantos románicos andalusíes», *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Madrid, Espasa Calpe, 1956.

— *España y su historia*. Tomo I, Madrid, Minotauro, 1957.

— *Estudios literarios*, Madrid, Espasa Calpe, 1973.

— *Estudios sobre lírica medieval*. Prólogo de Margit Frenk, Madrid-Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014.

— *Flor Nueva de Romances Viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 1988.

— *Obras completas*. Vol. XI. *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa Calpe, 1973.

— *Obras completas*. Vol. XIII. *La épica medieval española. Desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*. Capítulo II. Poesía heroica tradicional, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

— *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. *Teoría e historia*. Tomo II, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.

Mercurio, nº 123. La poesía del flamenco, septiembre de 2010.

MILLARES, Selena, «Órbita literaria de Josefina de la Torre: Una poeta entre dos generaciones (con un apéndice de nueve textos exhumados)», en AA. VV., *Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27*, La Laguna, Gobierno de Canarias, 2008, págs. 59-88.

MIN, Yong-Tae, «Lorca, poeta oriental», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 358, 1980, págs. 129-146.

MIRÓ, Emilio (ed.), *Antología de poetisas del 27*, Madrid, Castalia, 1999.

— «“Caprichos,” “El mal poema” y “Cante hondo” en “Alma. Museo. Los cantares” de Manuel Machado», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 304-307, 1975-1976, págs. 144-176.

— «Dos poetas del destierro: Concha Méndez y Juan Rejano», *Ínsula*, nº 378, pág. 6.

MOLLA, Pierre, «Guillermo Núñez de Prado, el cante jondo y Federico García Lorca», *Tendencias: Revista de estudios internacionales*, nº 1, 2005, págs. 184-201.

MONTANER FRUTOS, Alberto, «La magia y sus formas en la literatura del Siglo de Oro», en María Luisa Lobato, Javier San José Lera y Germán Vega (eds.), *Brujería, magia y otros prodigios en la Literatura española del Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, págs. 405-474.

MONTSENY, Federica, «La mujer, problema del hombre», *La Revista Blanca. Sociología, Ciencia y Arte*, Año IV, 2ª época, nº 86, 15 de diciembre de 1926, págs. 423-426.

MORA VALCÁRCCEL, Carmen de, «Sobre la poesía de José Moreno Villa», en Juan Collantes Terán y otros, *Andalucía en la Generación del 27*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978.

MORALES LOMAS, Francisco, «La poesía neopopularista y neopurista», en Julio Neira y

Almoraima González (coords.), *Escondido en la luz. José María Hinojosa y su tiempo*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2005, págs. 131-141.

MORELLI, Gabriele, «*La flor de California* de José María Hinojosa y *Pasión de la Tierra* de Vicente Aleixandre: Dos obras frente a frente», en Julio Neira y Almoraima González (coords.), *Escondido en la luz. José María Hinojosa y su tiempo*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2005, págs. 145-160.

MORENO VILLA, José, *Garba*, Madrid, Imprenta de José F. Zabala, 1913.

— *La música que llevaba. Antología poética*. Edición de Juan Cano Ballesta, Madrid, Cátedra, 2009.

— *Los autores como actores*, Ciudad de México-Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976.

— *Poesías completas*. Edición de Juan Pérez de Ayala, Madrid, El Colegio de México / Residencia de Estudiantes, 1998.

— *Vida en claro. Autobiografía*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

MORRIS, C. Brian, «Bronce y sueño: Lorca's Gypsies», *Neophilologus*, nº 61, 1977, págs. 227-244.

— *Cantaron los ruiseñores. Ensayos sobre la poesía de Rafael Alberti*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2008.

— «El claroscuro narrativo del *Romancero gitano*», en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (coords.), *Actas del Congreso Internacional Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)* (Granada, 25-29 de mayo de 1998), Granada, Diputación de Granada, 2000, págs. 34-52.

MOSTEIRO, Emilio, *Ancla*, Madrid, Tipografía Numancia, 1926.

- *Poemas sincopados*, Madrid, Talleres tipográficos de G. Hernández y Galo Sáez, 1929.
- MOYANO, Pilar, *Fernando Villalón. El poeta y su obra*, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, 1990.
- MULDER, Elisabeth, *Paisajes y meditaciones*, Barcelona, Atenas, 1933.
- *Sinfonía en rojo. Prosa y poesía selecta*. Introducción y selección de Juan Manuel de Prada, Madrid, Fundación Banco Santander, 2018.
- MURCIANO, Carlos, *Aproximaciones a la poesía española del siglo XX*, Madrid, Huerga y Fierro, 2003.
- MUSACCHIO, Danièle, *La revista de “Mediodía” de Sevilla*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1980.
- NAVARRO SANTOS, Marianela, «Monólogos de ausencia. La poesía de Josefina de la Torre», en Alicia Rodríguez Mederos (coord.), *Josefina de la Torre: modernismo y vanguardia. Centenario del nacimiento (1907-2007)*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 2007, págs. 213-233.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Barcelona, Labor, 1986.
- NAVAS OCAÑA, María Isabel, «El origen de un tópico literario: tradición y vanguardia en la Generación del 27», *Revista Chilena de Literatura*, nº 76, 2010, págs. 237-256.
- «La polémica espadañista sobre la poesía popular a la luz de las vanguardias», *Tropelías*, nº 7 y 8, págs. 293-306.
- «Las escritoras del 27 y los cometas», *Romance Notes*, Vol. 50, nº 2, 2010, págs. 241-249.

NEIRA, Julio, *De musas, aeroplanos y trincheras. Poesía española contemporánea*, Madrid, UNED, 2015.

— «“¡Dos amores, Jacinta!”: Tradición y vanguardia en la poesía de Moreno Villa», en Francisco J. Díaz de Castro (ed.), *Comentarios de textos. Poetas del siglo XX*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, págs. 25-38.

— «La rosa de los vientos en la poesía española de los años 20», *Anuario de Estudios Filológicos*, Vol. 7, 1984, págs. 263-280.

— “*Litoral*”, *la revista de una generación*, Santander, La Isla de los Ratones, 1978.

— «Ludismo y deporte en José María Hinojosa», en Gabriele Morelli (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-Textos, 2000, págs. 315-330.

— *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, Sevilla, Fundación Genesian, 1999.

NELKEN, Margarita, «Una poetisa de ocho años: Josefina de la Torre Millares», *El Día*, 2 de septiembre de 1917, pág. 6.

NEWTON, Candelas, *Lorca, una escritura en trance: Libro de poemas y Diván del Tamarit*, Ámsterdam y Filadelfia, John Benjamin Publishing Company, 1992.

NÚÑEZ DE PRADO, Guillermo, *Cantaores andaluces. Historias y tragedias*. Prólogo de Juan Antonio Pérez-Bustamante de Monasterio, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1987.

NUSCH, Carlos J., «Discurso narrativo y discurso lírico en “Romance sonámbulo” de Federico García Lorca», en María Eduarda Mirande, Alejandra Siles y Mariel Quintana (coords.), *Los nortes del hispanismo: Territorio, itinerario y encrucijadas. Actas del XI*

Congreso Argentino de Hispanistas (San Salvador de Jujuy, 17-19 de mayo de 2017), Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, 2018, págs. 296-309.

OLMO ITURRIARTE, Almudena del, «Las revistas del 27», en Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista. El Veintisiete*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2010, págs. 331-354.

OLIVER BELMÁS, Antonio, *Poesía completa*, Murcia, Consejería de Cultura, Educación y Turismo, 1991.

ONÍS, Federico, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.

ORTEGA, José, «El gitano y el negro en la poesía de García Lorca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 433-434, 1986, págs. 145-168.

OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la, «García Lorca, la música y las canciones populares españolas», *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, nº 39, 2014, págs. 93-121.

PABANÓ, Francisco M., *Historia y costumbre de los gitanos*, Mairena del Aljarafe, Extramuros, 2007.

PADORNO, Eugenio, «Josefina de la Torre. ¿Última voz del modernismo canario?», en Alicia Rodríguez Mederos (coord.), *Josefina de la Torre: modernismo y vanguardia. Centenario del nacimiento (1907-2007)*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 2007, págs. 115-141.

PADRÓN ACOSTA, Sebastián (ed.), *Cien sonetos de autores canarios*. Prólogo y adaptación de Marcial Morera. Santa Cruz de Tenerife, Editora de Temas Canarios, 2001.

PALAU DE NEMES, Graciela, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1957.

PALOP JONQUÈRES, Pilar, *Poesía y recursos de estilo. Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Tomo 2, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1978.

PAZ MELIA, Antonio (ed.), *Obras de Juan Rodríguez de la Cámara (o del Padrón)*, La Coruña, Orbigo, 2015.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Manual de literatura española. XI Novecentismo y vanguardia: Líricos*, Pamplona, Cénlit ediciones, 1993.

PEDROSA, José Manuel, «La canción tradicional en el siglo XVIII y los inicios de la recolección folclórica en España», *Culturas Populares*, nº 3, octubre-diciembre de 2006. En <http://culturaspopulares.org/textos3/articulos/pedrosa.pdf>

— «Las canciones *contrahechas*: hacia una poética de la intertextualidad oral», en Carlos Alvar y otros (eds.), *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, págs. 450-469.

— «Romances de propaganda política de los siglos XIX y XX en la tradición oral española», *Revista de Folklore*, nº 142, Tomo 12b, 1992, págs. 126-130.

PEMÁN, José María, *Antología poética*. Edición y selección del autor, Madrid, Anaya, 1963.

— *Obras completas*. Poesía. Tomo I. Madrid, Escelicer, 1947.

PENNA, Mario, *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1971.

— «Las rimas de Bécquer y la poesía popular», *Revista de Filología Española*, Vol. LII, nº 1-4, 1969, págs. 187-215.

Peña Labra. La casona de Tudanca en el 50 aniversario de la muerte de Fernando Villalón, nº

34, invierno 1979-1980.

PÉREZ ALEMÁN, Bruno, *Las agonías insulares de Miguel de Unamuno*, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart, 2010.

PÉREZ CASAS, Ángel, «García Lorca y los gitanos: algunas consideraciones acerca del *Romancero Gitano*», *Demófilo*, nº 28, 1998, págs. 165-183.

PESTANA NOBREGA, Ernesto, «Poliorama atlántico», *La Gaceta Literaria*, nº 79, Año IV, 1 de abril de 1930, pág. 11.

PINEDA, Octavio, «La poesía canaria: lírica atlántica entre Europa y América», *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, nº 3, 2012, págs. 87-93.

PIÑA LAYNES, Alma A., *Género y vanguardia: dos discursos de ruptura en Inquietudes, Surtidor y Canciones de Mar y Tierra de Concha Méndez*. Tesis doctoral. Ciudad de México, UNAM, 2009.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro Manuel, «El romancero en los poetas del 27», *Generación del 27. Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515, 1993, págs. 334-338.

— «Lorca, transmisor de canciones populares de la tradición moderna: *Las tres hojas*», *Poesía popular y escrituras poéticas en España (1898-1936)*, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 39-40, 2006, págs. 51-71.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro Manuel y ATERO, Virtudes, *Romancero andaluz de tradición oral*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.

— *Romancero de la tradición moderna*, Sevilla, Fundación Machado, 1987.

PLAZA AGUDO, Inmaculada, *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900-1936)*. Tesis doctoral. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011.

POCIÑA LÓPEZ, Andrés J., «La concepción del tiempo en la obra de Gil Vicente», *Anuario de Estudios Filológicos*, Vol. 23, 2000, págs. 395-413.

PORLÁN MERLO, Rafael, *Poesía completa de Rafael Porlán*. Edición de José M^a Barrera López, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 1998.

— *Poesía y prosa*. Edición de Manuel Urbano, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1983.

— *Romances y Canciones*. Edición de Eduardo López Truco, Sevilla, Fundación Genesian, 2003.

PORLÁN MERLO, Rafael y Julio, *Poesía popular y flamenca*, Córdoba, Cajasur, 2004.

PORRAS DEL CAMPO, Ángel Esteban, «Bécquer y Martí: popularizadores de lo popular», *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, Vol. 7, nº 1, 1991, págs. 9-24.

PRADO, Benjamín, «Rafael Alberti, entre el clavel y la espada», en AA. VV., *Rafael Alberti: Premio “Miguel de Cervantes” 1983*, Barcelona, Anthropos / Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, págs. 71-108.

PRADOS, Emilio, *Poesías completas*. Edición de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, Ciudad de México, Aguilar, 1975.

— *Poesías completas*, Madrid, Visor, 1999.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel (Transcripción y estudio), *Madrigales españoles inéditos del siglo XVI. Cancionero de la Casanatense*, Barcelona, CSIC, 1981.

QUESADA, Alonso, *El lino de los sueños*. Edición y estudio de José Luis Correa, Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1993.

QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1975.

RABASSÓ, Carlos A., «Federico García Lorca entre el jazz, el flamenco y el afrocubanismo», en Derek Flitter (coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Birmingham, 21-26 de agosto de 1995), Vol. 4, Birmingham, Universidad de Birmingham, 1998, págs. 208-218.

RABASSÓ, Xavier, «Antonio Machado entre la tradición del haiku y el vitalismo lírico de su poesía breve», en Antonio Vilanova Andreu (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989), Vol. 3, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, págs. 201-208.

RAMOS ORTEGA, Manuel J., *Las revistas literarias en España entre la «edad de plata» y el medio siglo. Una aproximación histórica*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2001.

— «Nueva Revista (1929-1930) y la literatura de vanguardia», *Monteagudo*, 3ª época, nº 7, 2002, págs. 101-114.

RATTRAY, Jacqueline, «La mitología surrealista de José María Hinojosa», en Julio Neira y Almoraima González (coords.), *Escondido en la luz. José María Hinojosa y su tiempo*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2005, págs. 101-112.

REYES CANO, Rogelio, «El grupo poético del 27 y Sevilla: Crónica de un acto fundacional», *Anales de Filología Hispánica*, Vol. 3, 1987, págs. 5-23.

— *Sevilla en la generación del 27*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla-Servicio de

publicaciones, 2002.

RICO, Francisco, «Hacia *El caballero de Olmedo*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 24, nº 2, 1975, págs. 329-338.

RIERA, Carme (ed.), *El gran libro de las nanas*, Barcelona, El Aleph Editores, 2009.

RIVAS CHERIF, Cipriano, «Libros: La Umbría», *España*, nº 398, Año IX, 1 de diciembre de 1923, pág. 12.

ROBLES RODRÍGUEZ, Francisco (dir.), *Joaquín Romero Murube. El poeta de Sevilla* (documental), Metrosoneto Producciones, 2019.

RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador, «El Folklore, ciencia del saber popular. Historia y estado actual en Andalucía», *Revista de Folklore*, nº 225, 1999, págs. 75-80.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Cantos populares españoles*, Sevilla, Francisco Álvarez y C.^a Editores, 1882-1883.

— *Cantos populares españoles*, Sevilla, Renacimiento / Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2005.

— *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Sevilla, Extramuros, 2010.

— *La copla. Bosquejo de un estudio folklórico*. Conferencia leída en la Fiesta de la Copla que celebró el Ateneo de Madrid el 6 de abril de 1910, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1910.

ROMERO JÓDAR, Andrés, «Simbolismo temporal en *Garba* de José Moreno Villa», *Revista de Literatura*, Vol. LXXI, nº 142, julio-diciembre de 2009, págs. 627-636.

ROMERO LÓPEZ, Antonio, «Literatura popular y lectura: consideraciones en torno al

romancero granadino de transmisión oral», *Puerta a la lectura*, nº 15-16, 2002, págs. 140-144.

ROMERO MURUBE, Joaquín, «Los asesinos», *Mediodía*, nº 14, 1929, págs. 3-4.

— *Obra poética*. Edición a cargo de Claudio Maestre Moreno, Sevilla, Fundación Cultural de Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 2004.

— «Poesía de perfil, por José María Hinojosa», *Mediodía*, nº 8, 1927, págs. 22-23.

— *Siete Romances*. Edición y prólogo de Manuel García y Anselmo Martínez, Sevilla, Point de Lunettes, 2004.

— «Un homenaje literario a Gerardo Diego», Sevilla, *ABC*, 3 de enero de 1958.

ROMOJARO MONTERO, Rosa, *Lo escrito y lo leído: Ensayos sobre literatura y crítica literaria*, Málaga, Anthropos y Centro Cultural Generación del 27, 2004.

ROSS, Alex, *El ruido eterno*, Barcelona, Seix Barral, 2009.

ROZAS, Juan Manuel, *El 27 como generación*, Santander, La isla de los ratones, 1978.

— *La generación del 27 desde dentro*, Madrid, Istmo, 1987.

ROZAS, Juan Manuel y GONZÁLEZ MUELA, Joaquín, *La generación poética del 27*, Madrid, Alcalá, 1974.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, «La difusión de *Haiku*: Díez-Canedo y la Revista *España*», *Cuadernos de Investigación Filológica*, nº 12-13, 1986-1987, págs. 83-100.

RUEDA, Salvador, *Claves y Símbolos*, Málaga, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1957.

- RUIZ GISBERT, Rosa, «José María Hinojosa, el gran olvidado», *Isla de Arriarán*, nº 29, junio de 2007, págs. 181-199.
- RUIZ NOGUERA, Francisco, «Revistas y colecciones poéticas malagueñas en el siglo XX», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515, 1993, págs. 345-352.
- RUTHERFORD, Jonathan, «The Third Space: Interview with Homi Bhabha», *Identity, Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence and Wishart, 1990, págs. 207-221.
- RYKER, Alessandro, «Josefina de la Torre y las mujeres así», en Alicia Rodríguez Mederos (coord.), *Josefina de la Torre: modernismo y vanguardia. Centenario del nacimiento (1907-2007)*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 2007, págs. 87-95.
- SÁEZ DELGADO, Antonio, *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999.
- SAGARO FACI, Matilde, *Joaquín Romero Murube: Vida y obras*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 1977.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Historia y Antología de la poesía española*, Madrid, Aguilar, 1967.
- *Movimientos literarios, historia e interpretación crítica*, Madrid, Aguilar, 1957.
- SALAS MORENO, Ada, «Prosaísmos en la poesía de José Moreno Villa», en Manuel Ariza Viguera (coord.), *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Tomo II, Madrid, Pabellón de España, 1992, págs. 853-866.

- SALAZAR, Adolfo, *Epistolario. 1912-1958*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2008.
- «Jornada (Seis hai-kais)», *Reflector*, Año 1, nº 1, Madrid, diciembre de 1920.
- «Proposiciones sobre el Hai-Kai», *La Pluma*, Vol. I, nº 6, noviembre de 1920, págs. 269-271.
- SALINAS, Pedro, *Ensayos de literatura hispánica. Del Cantar de Mio Cid a García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1967.
- «Gerardo Diego», *Proel*, nº 1, 1946, págs. 27-28.
- *Literatura Española Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970.
- *Obras completas*, Madrid, Cátedra, 2007.
- SALINAS, Pedro, DIEGO, Gerardo y GUILLÉN, Jorge, *Correspondencia*, Valencia, Pre-Textos, 1996.
- SALINAS, Pedro y GUILLÉN, Jorge, *Correspondencia (1923-1951)*. Edición de Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992.
- SALINAS DE MARICHAL, Solita, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, 1975.
- SÁNCHEZ GUEVARA, Jorge Abraham, *Reflexiones en torno al haiku hispanoamericano*, Ciudad de México, UAM, 2014.
- SÁNCHEZ-MOLINÍ, Luis, «Entrevista a Fernando Rodríguez-Izquierdo», *Diario de Sevilla*, 14 de abril de 2013. En <https://www.diariodesevilla.es/article/sevilla/1502297/haiku/es/muy/parecido/la/seguidilla/algo/breve/e/impactante.html>
- SÁNCHEZ PASCUAL, Ángel, «Hacia la recuperación de Pedro Garfias», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 412, octubre de 1984, págs. 169-178.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso, *La poesía de José María Hinojosa*. Tesis doctoral. Lérida, Universidad de Lérida, 1995.

— «Los años de formación. La Residencia de Estudiantes», en Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista. El Veintisiete*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2010, págs. 87-103.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, José, *Alma andaluza* (Poesías completas). Estudio preliminar por Richard A. Cardwell. Edición, introducción, biografía y bibliografía de Antonio Sánchez Trigueros, Granada, Universidad de Granada, 1996.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, «Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y el romancero», en A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans y José Amor y Vázquez (coords.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Providence, Rhode Island, 22-27 de agosto de 1983), Vol. II, Madrid, Itsmo, 1986, págs. 557-566.

— *El villancico* (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI), Madrid, Gredos, 1969.

— «Sobre el estilo de la lírica tradicional española en los siglos XV y XVI», en Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo (coords.), *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas* (Nimega, 20-25 de agosto de 1965), Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, págs. 551-562.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Dalí, Lorca, el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988.

SANTONJA, Gonzalo, «Alberti y las publicaciones periódicas “comprometidas” durante los años treinta», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515, 1993, págs. 352-360.

SCHLUETER, Pedro, «Josefina de la Torre. Itinerario de una huella», en Alicia Rodríguez

Mederos (coord.), *Josefina de la Torre: modernismo y vanguardia. Centenario del nacimiento (1907-2007)*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 2007, págs. 25-57.

SCHER, Steven Paul, «Notes Toward a Theory of Verbal Music», *Comparative Literature*, Vol. 22, nº 2, 1970, págs. 147-156.

SCHUCHARDT, Hugo, «Analogía entre los cantares alpinos y los andaluces. Carta a Demófilo», *El Folk-Lore Andaluz*, nº 1, 1882, págs. 259-266.

SCHULTEN, Adolf, *Tartessos. Contribución a la historia más antigua de Occidente*, Sevilla, Renacimiento, 2006.

SEMPRÚN DONAHUE, Moraima de, «Nuevos indicios en la interpretación de “Romance sonámbulo”», *Cuadernos Americanos*, nº 194, mayo-junio de 1974, págs. 257-260.

SIEBENMANN, Gustav, «Elevación de lo popular en la poesía de Lorca», en Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen (dirs.), *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Nimega, 20-25 de agosto de 1965), Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, págs. 599-609.

— *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973.

SIERRA, Juan, «La fundación de *Mediodía*», *Sevilla en su cielo*, Sevilla, Junta Municipal de Distrito III-Triana, 1984.

SILES, Jaime, «Del neopopularismo a la poesía cívica», *El Cultural* (Especial Rafael Alberti. Centenario), 12 de diciembre de 2002, págs. 8-9.

SORIA, Andrés, «El gitanismo de Federico García Lorca», *Ínsula*, Año 4, nº 45, 1949, pág. 8.

SORIA OLMEDO, Andrés, «La depuración de la mirada: En torno al neopopularismo en Rafael Alberti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 485-486, 1990, págs. 109-118.

— *Las vanguardias y la generación del 27*, Madrid, Visor, 2007.

— «Los usos de lo popular», en Luis García Montero (ed.), *Rafael Alberti: El poema compartido*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2003, págs. 35-48.

SOUVIRÓN HUELIN, José María, *Gárgola*, Málaga, Imp. Manuel Molina, 1923.

SPANG, Kurt, *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, Pamplona, EUNSA, 1991.

SPITZER, Leo, «Notas sintáctico-estilísticas a propósito del español “que”», *Revista de Filología Hispánica*, año IV, nº 2, abril-junio de 1942, págs. 105-126.

SUÁREZ ÁVILA, Luis, «Chispa, fuentes, paisaje e interpretación cabal de Lorca», *Revista de Flamencología*, Año VI, nº 11, 1º semestre de 2000, págs. 3-13.

— «Consecuencias y secuelas de los buenos principios: el neopopularismo en Rafael Alberti», *Culturas Populares. Revista Electrónica* 4, enero-junio 2007, págs. 1-15. En <http://culturaspopulares.org/textos4/articulos/suarez2.pdf>

— «El romancero de los gitanos bajoandaluces. Del romancero a las tonás», *Actas de la conferencia internacional Dos siglos de flamenco* (Jerez de la Frontera, 21-27 de junio de 1988), Jerez, Fundación Andaluza de Flamenco, 1989, págs. 29-129.

TEJADA, José Luis, *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1976.

TERRASSON, Claudie, «Fernando Villalón: marge et utopie», *L'Âge d'or*, nº 6, 2013, págs. 42-55.

TORÓN, Saulo, *Poesía Completa*. Prólogo de Juan Manuel Bonet, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Interinsular Canaria, 1988.

TORRE, Josefina de la, *Poesía completa*. Edición, introducción y notas de Fran Garcerá, Madrid, Torremozas, 2020.

— *Poemas de la isla*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1989.

— *Poemas*, Tenerife, Ediciones Idea, 2003.

TORRE SERRANO, Esteban, «La razón poética de Rafael Porlán», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, nº 7, 1988, págs. 255-266.

TORRES NEBRERA, Gregorio, «Memorabilia del veintisiete», en Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo (eds.), *Rumor renacentista. El Veintisiete*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2010, págs. 387-401.

TRAPERO, Maximiano, «Agustín Espinosa, primer investigador del romancero canario», *Revista de Filología*, nº 6 y 7, 1987-1988, págs. 431-455.

— «Las endechas “de Canarias”», en Yolanda Arencibia y Rafael Fernández (eds.), *Historia Crítica de la Literatura Canaria*. Vol. I, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000, págs. 51-113.

— *Lírica Tradicional Canaria*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1990.

TRAPIELLO, Andrés, *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España (1874-2005)*, Valencia, Campgràfic, 2006.

TUÑÓN DE LARA, Manuel, «Un texto de don Antonio Machado», *Bulletin Hispanique*, nº 71, 1969, págs. 312-317.

TZARA, Tristan, *Los siete manifiestos Dadá*, Barcelona, Tusquets, 1987.

UMBRAL, Francisco, «Ernestina de Champourcin, entre Juan Ramón y Gerardo», *Las palabras de la tribu*, Madrid, Planeta, 1994, pág. 209.

ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori, 1990.

UNAMUNO, Miguel de, *Paisajes del alma*, Madrid, Alianza Editorial, 2019.

— *Romancero del destierro*, Fundación El Libro Total.
http://www.llibrototal.com/ltotal/?t=1&d=2434_2558_1_1_2434

URIÓSTEGUI CARLOS, Eustolia, «El diálogo amoroso en la antigua lírica popular hispánica», *Revista de Literaturas populares*, Año 7, nº 1, enero-junio de 2007, págs. 61-85. En <http://rlp.culturaspopulares.org/textos/13/04-Uriostegui.pdf>

URKIAGA, Estepan, *Arats-Beran*, Bilbao, Emeterio Verdes Achirica, 1935.

— *Bide-Barrijak*, Bilbao, Emeterio Verdes Achirica, 1931.

VALBUENA PRAT, Ángel, *Algunos aspectos de la moderna poesía canaria*, Santa Cruz de Tenerife, Imprenta de E. Zambrano, 1926.

— *Historia de la poesía canaria*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Publicaciones del Seminario de Estudios Hispánicos, 1937.

— «La lírica canaria», *La Gaceta Literaria*, nº 14, Año I, 15 de julio de 1927, pág. 3.

— *La poesía española contemporánea*, Madrid, CIAP, 1930.

VALENDER, James, «Cernuda, Lorca y las naranjas del mar», en José Amezcua y Evodio Escalante (comps.), *Homenaje a Margit Frenk*, Ciudad de México, UNAM y UAM-I, 1989, págs. 199-210.

— (ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Madrid,

Residencia de Estudiantes, 2001.

VALERA, Juan, «La poesía popular, ejemplo del punto en que deberían coincidir la idea vulgar y la idea académica sobre la lengua castellana» (Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Juan Valera en el acto de su recepción el día 16 de marzo de 1862), en Real Academia Española, *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*. Tomo tercero, Madrid, Imprenta Nacional, 1865, págs. 223-259.

VALLE, Adriano del, *Antología necesaria*. Selección y estudio preliminar de Mercedes García Ramírez, Sevilla, Alfar, 1992.

— *Obra poética*, Madrid, Editora Nacional, 1977.

VALLE HERNÁNDEZ, Adriano del, *Adriano del Valle, mi padre*, Sevilla, Renacimiento, 2006.

VALLE INCLÁN, Ramón del, *Claves líricas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

— *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1969.

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, «Rafael Alberti y Andalucía», en Luis García Montero (ed.), *Rafael Alberti: El poema compartido*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2003, págs. 67-92.

VÉLEZ, Julio, «Revistas hispánicas de vanguardia», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515, 1993, págs. 343-344.

VERGARA, Gabriel María, *Mil cantares populares amorosos*, Sevilla, Extramuros, 2007.

VICENTE, Gil, *Obras de Gil Vicente*. Tomos I, II y III, Lisboa, Escripatorio da Biblioteca Portuguesa, 1852.

VILA, Pedro, «La poesía española en 1923», en Jorge Guillén, *Hacia Cántico*, Barcelona, Ariel, 1980, págs. 460-466.

VILLA PASTUR, Jesús, «Juan Ramón Jiménez ante la poesía de Miguel de Unamuno y Antonio Machado», *Archivum*, Tomo 5, 1955, págs. 136-147.

VILLALÓN, Fernando, *Poesías completas*. Edición de Jacques Issorel, Madrid, Cátedra, 1998.

VON PRELLWITZ, Norbert, «Observaciones sobre la “Baladilla de los tres ríos” de Federico García Lorca», *Criticón*, nº 87-88-89, 2003, págs. 689-696.

WAHNÓN, Sultana, «La recepción de García Lorca en la España de la posguerra», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 43, nº 2, 1995, págs. 409-431.

WOLF, Fernando J. y HOFMANN, Conrado, *Primavera y flor de romances o Colección de los más viejos y más populares romances castellanos*, Berlín, En casa de A. Asher y Comp., 1856. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=19233>

ZAMBRANO, María «El poeta y la muerte. Emilio Prados», *Litoral*, nº 100-101-102, 1981, págs. 141-148.

— *Isla de Puerto Rico*, Madrid, Vaso Roto, 2017.

ZAMUDIO DE PREDÁN, Josefa Adelaida, «La poesía popular medieval», en Carlos Alvar y otros (eds.), *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, págs. 73-78.

ZOIDO, Antonio, «Badulaques, soldados, negros, gitanos... y flamencos. La poesía popular y el origen del término flamenco», en Carlos Alvar y otros (eds.), *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá,

2001, págs. 649-656.