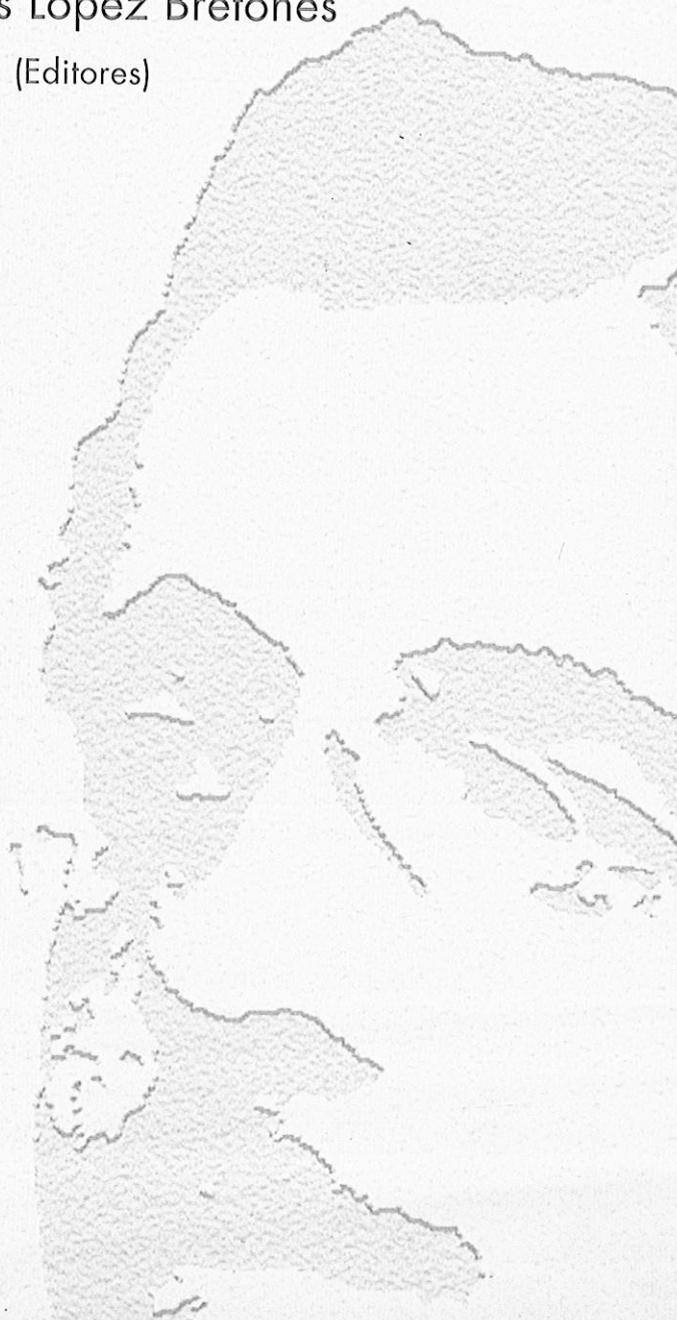


VILLAESPEÑA Y LAS POÉTICAS DEL MODERNISMO

José Andújar Almansa
José Luis López Bretones
(Editores)



LA TRISTEZA DE LAS COSAS Y SU SUPERACIÓN POR LA POESÍA

María Pilar Celma Valero
(Universidad de Valladolid)

Tristitiae rerum vio la luz en 1906, año en que se cierra la primera etapa poética de Francisco Villaespesa. Según sus principales estudiosos, su obra posterior se desborda, tanto cuantitativa como cualitativamente, y resulta, en gran medida, reiterativa. Sin embargo, todos los críticos coinciden en respetar y valorar este libro como uno de los mejores del poeta. En mi opinión, *Tristitiae rerum* representa una culminación del arte de Villaespesa, porque consigue fundir la inspiración simbolista, ya depurada de los excesos iniciales de escuela, y la tradición clásica, rica y contenida. Pero, además, *Tristitiae rerum* no es sólo un libro de poemas. Es la búsqueda, a través de la poesía, de respuestas vitales que den sentido a la existencia. Solo una lectura global y unitaria de la obra nos desvelará si realmente el eterno peregrino que fue Villaespesa encontró su camino.

El título general, *Tristitiae rerum*, está tomado de la primera parte, si bien responde perfectamente al tono general: un sentimiento melancólico recorre desde la primera hasta la última página. El hecho de que el título global —y el de muchos otros poemas— esté en latín insinúa una línea abierta con la tradición clásica y con la cristiana. Pero, más allá del sentido etimológico al que orientan las palabras latinas, *la tristeza de las cosas* es una sensación que define al intelectual del Fin de siglo: no se trata sólo de un estado anímico personal, sino de la emanación de ese estado a toda la naturaleza. Esta trasposición de la tristeza personal a las cosas nos sitúa en una nueva tradición, la del Romanticismo, remozada en el Fin de siglo por la fuerza del Simbolismo. Todas estas tendencias —tradición bíblica, Clasicismo, Romanticismo y Simbolismo— se funden en *Tristitiae rerum* en un logrado equilibrio.

La primera parte —y, por tanto, todo el libro— se abre con una «Oración», desprovista en realidad de contenido religioso, lo que nos sitúa en la tradición modernista de aprovechamiento del léxico religioso en materia profana. Pero esa apropiación es solo algo externo, que desvela una convicción más profunda: es la religión de la poesía la que desde el principio se venera en este libro. Y el poema se abre, precisamente, con una enumeración de tres *ídolos* modernistas: «Tristeza, / belleza, / alma de las cosas»¹ (TR, 391): la melancolía como sensación que define al poeta, la belleza como ideal máximo y el descubrimiento de la realidad trascendente, más allá de lo meramente visible. Esta «Oración» es un poema estático, casi extático, que pone al descubierto los principios fundamentales de la estética modernista. *El mal del siglo* se halla perfectamente descrito en sus efectos y en sus causas: esa tristeza que invade al poeta, y a través de él inunda la naturaleza, tiene su origen en la insatisfacción existencial por no hallar respuestas («Todo cuanto existe / es un alma triste / que al misterio reza...», TR, 391) y en las aspiraciones del hombre, siempre frustradas («Es la dolorida / ansia del que quiere / contener la herida / por la cual se muere...» (TR, 391). El poeta se complace en el sentimiento de tristeza, porque sólo a través de él se puede ver más allá: la melancolía es el precio de la hiperestesia. La expresión está definida por el impresionismo —enumeraciones de frases nominales sin verbo, predominio de oraciones atributivas— y por el simbolismo —además de la correspondencia entre estado anímico y realidad exterior, el poema se sirve en dos ocasiones del símbolo de las pupilas que no alcanzan a ver la verdad.

Tras este *introito*, se suceden poemas que profundizan en las dos vías abiertas por la «Oración». Aunque la división no es tajante, se observa que unos poemas se centran en la complacencia en la tristeza, sobre todo, a través de la recreación de ambientes melancólicos. Otros, en cambio, indagan en las causas de dicha melancolía o marcan el fuerte contraste entre la desilusión presente y las esperanzas juveniles.

El poema titulado «*Tristitiae rerum*» recrea el ambiente gris y triste del paisaje norteño. Villaespesa se aleja aquí de su Andalucía natal, porque el ambiente natural del Norte le parece más apropiado para sugerir el «otoño crepúsculo» (TR, 393) y la soledad de su alma. Lo narrativo no resta poder a la sugerencia. Todo contribuye a crear un clima melancólico y

¹ Francisco Villaespesa, *Tristitiae rerum* (1906), en *Poesías completas* (ed. de Federico de Mendizábal), Madrid, Aguilar, 1954, vol. I, pp. 389-470. Las citas de esta obra en el texto llevarán la abreviatura TR, seguida de la página.

decadente, acentuado aún más por el contraste con la figura de un niño. De ese contraste deriva la exhortación final al «errante peregrino» a que halle descanso en el olvido, en una especie de *nirvana* o atrofía sensitiva:

Es hora de que olvides que ya nadie te espera,
que no hay ojos que velen tras una vidriera
por ti, que ya no tienes en la senda sombría

de tu otoño ni un dulce labio que te sonría... (TR, 394).

Si en el poema «Tristitiaie rerum» el poeta invitaba al descanso al *peregrino*, sumido en la evidencia de la soledad, en «Océano» le anima a seguir su camino solitario, después de haber sucumbido a un sueño, que resulta ser fugaz. La ilusión es efímera: la reiteración de la anáfora «Un instante... Un instante...» resulta machacona y, por ello, contundente. Los versos iniciales, que se repiten dos veces, en el interior y al final del poema, concentran toda la carga conceptual y emocional del poema. La evidencia se impone sobre la ilusión:

Todo ha muerto, alma mía...
Otra vez estás sola... (TR, 401-402).

En la misma línea de recreación de ambientes melancólicos se sitúa «Jardín de otoño». Una leve alusión a un tiempo pasado cede el paso a la delectación en el dolor y a un planteamiento, muy general, de por qué se ha llegado a esa situación de desolación. Estos poemas de recreación ambiental se inscriben plenamente en la estética modernista y se sirven de los recursos del Simbolismo. Desde los primeros versos de «Jardín de otoño», queda al descubierto la técnica simbolista en una equiparación explícita entre el término real y el imaginario:

Corazón, corazón martirizado
por todos los dolores...
Un jardín otoñal abandonado,
sin aves y sin flores (TR, 396).

Aunque el motivo del jardín decadente había sido muy utilizado en la poesía modernista, Villaespesa no se resiste a hacer explícito el sentido de sus símbolos. Unos versos después se desvela también el significado del

agua («Y el agua, que solloza desolada [...] es un alma celosa...», *TR*, 396). El valor simbólico del ambiente se complementa con el sincretismo sensorial (colores, aromas, sonidos). La métrica también se inscribe en la tradición modernista: en el primer caso, se trata de pareados alejandrinos; en «Océano», alterna versos heptasílabos y endecasílabos con rima asonante libre; «Jardín de otoño» se sirve también de la silva, en la que combina los versos con rima consonante de manera muy libre.

Además de la angustia existencial, causa general anunciada en la «Oración», Villaespesa siente que su tristeza obedece a otros motivos concretos: el primero, el paso del tiempo. En «Elegía a la juventud», el poeta, como Félix de Montemar, ve pasar a hombros un ataúd, que contiene, en este caso, su «Juventud». La pérdida de la juventud va unida a la pérdida de los ideales (en un sentimiento similar al expresado por Espronceda en el «Canto a Teresa»). Todo el poema rezuma romanticismo: el ambiente crepuscular y tétrico, el léxico (*quimeras, amortajar, postreras rosas...*), las imágenes («como una pobre novia tísica»)... Aunque aparece el símbolo del peregrino, Villaespesa tiende aquí más a la alegoría. En contraste con este poema, «Serenata a la juventud» es una exhortación a disfrutar de la primavera de la vida y de todo lo que conlleva: amor, alegría, ideales... Los vocativos del poema (la propia juventud, estudiante) dejan fuera de esa invocación al poeta. Es obvio que el tono exultante de «Serenata a la juventud» esconde un sentimiento de nostalgia por lo perdido.

La tendencia a la alegoría se acentúa en «Nocturno»: el sentimiento del poeta halla forma en una lúgubre casa. Los motivos románticos son aún más evidentes: la casa-tumba, la noche, la sepultura, los rostros pálidos, los rezos amortiguados... En este ambiente tétrico no cabe ni siquiera la esperanza: por eso, la alegría que trae la «Estudiantina» es rechazada, en contraste con el poema anterior.

La juventud se ha llevado consigo sus dos grandes valores: el amor y los sueños. Inciden en estos temas dos poemas de inspiración becqueriana, tanto en su contenido como en su forma. En «Nihil spes», algo indecible, «una sombra», se opone entre los amantes, más allá, incluso, de sus respectivas voluntades. La estructura está organizada en torno a un verso bimembre (en geminación: «¡No puede ser! ¡No puede ser!», *TR*, 398-99), que se repite a lo largo del poema, a modo de estribillo y que recuerda la rima XLI (26) de Bécquer. En «Elegía del ensueño» asistimos a la muerte de toda ilusión, asociada al amor:

Como murieron sus hermanos,
 mi último sueño va a expirar,
 y sólo pide que tus manos
 vengán sus ojos a cerrar.
 [...]
 ¿Cuándo la blanca serenata
 que te entonaba su laúd,
 bajo la luna toda plata,
 oirá al balcón tu juventud?
 ¿Quién, en las tardes silenciosas,
 saldrá contigo a meditar,
 y en el jardín de frescas rosas
 sabrá tus sienes coronar?
 ¿Quién la palabra de consuelo
 te dirá en horas de dolor
 y entre sus brazos hasta el cielo
 te alzará en alas de su amor? (TR, 400).

Esta primera parte de *Tristitia rerum* se cierra con un poema en el que el poeta parece recuperar la ilusión perdida, la esperanza en el amor, y lo consigue en un reencuentro con la religiosidad de su niñez. Mientras en todos los poemas anteriores, el yo se diluye en formas alegóricas o simbólicas (mi Juventud, peregrino, corazón, mi último sueño...) o se expande en una tercera persona de alcance universal («ansia del que quiere / contener la herida...», TR, 391), lo que aquí manifiesta el poeta es su firme voluntad de abrirse a la esperanza y, por ello, se reafirma en su yo:

Yo también beber quiero en vuestro cáliz
 divinas pasionarias.
 Yo también en vosotros, incensarios,
 quiero quemar la mirra de mi alma.
 Y embriagarme de amor y de ternura
 del viejo Cristo en las abiertas llagas...
 [...] ¡Plegarias
 de mi niñez, incienso de azucenas
 que mis noches de niño perfumaban!...
 ¡Yo aprenderé de nuevo vuestra música
 en los benditos labios de mi amada! (TR, 402-03).

La insistencia en el *yo*, que contrasta enormemente con los poemas anteriores, induce a pensar que el poeta quiere transmitir que se trata de un acto de voluntad, más que de un sentimiento de esperanza recuperado. También es muy significativa esta primera alusión a la religiosidad infantil, que anuncia la potencialidad expresiva de la tradición religiosa.

Simbolismo y Romanticismo son los dos ejes sobre los que se construye la primera parte de *Tristitia rerum*. Fundamentalmente, la tradición simbolista se observa en la recreación de ambientes que tratan de plasmar el sentimiento de melancolía que envuelve al poeta. La tradición romántica es más evidente en los poemas que indagan en las causas concretas de dicha melancolía. Parece que el poeta encuentra en los motivos románticos y en la tendencia a la alegoría unos recursos más apropiados para sus propósitos.

La segunda parte del libro lleva el título de «La poesía de las cosas». El punto de partida enlaza con la parte primera, pero se avanza un paso más en cada una de las dos direcciones antes apuntadas. La unidad temática se complementa con la estructural: todos los poemas son sonetos, si bien unas veces de endecasílabos y otras de alejandrinos.

La fusión simbolista alma-naturaleza, ya vista, se reproduce en algunos poemas que recrean ambientes crepusculares, tales como «Crepuscular», «Lluvia», «Paisaje de otoño»... Pero nuevas posibilidades se abren al producirse un desplazamiento de la atención, desde el *yo* hacia las cosas, en sí mismas. El poema que abre esta segunda parte, «Animae rerum», manifiesta la propia sorpresa del poeta ante la confusión de sensaciones y el descubrimiento de una naturaleza dotada de alma:

Al mirar del paisaje la borrosa tristeza
y sentir de mi alma la sorda pena oscura,
pienso a veces si esta dolorosa amargura
surge de mí o del seno de la Naturaleza (TR, 403).

La espiritualización de la naturaleza, que se siente dotada de un alma, es motivo recurrente en la literatura modernista: a esa alma aluden repetidas veces Martínez Ruiz, Martínez Sierra, Amado Nervo, Juan Ramón Jiménez...; además, su sentido se extiende a títulos de obras (*Alma castellana*, de Azorín) o de revistas (*Alma española*).

En esta fusión perfecta de naturaleza y alma del poeta, con desplazamiento del protagonismo hacia «las cosas», se inscriben otros poemas simbolistas, como «La vieja casa sueña...», soneto en alejandrinos, con el tema

de la añoranza de las glorias pasadas, en el que resuenan aún ecos becquerianos, si bien algo ornamentados:

La vieja casa sueña con sus glorias lejanas,
cuando las cornucopias copiaron las pавanas,
y parece que llora, recordando la mano
reluciente de joyas que, en un plácido día,
penetró en su silencio, temblando de alegría,
a despertar el alma dormida del piano (TR, 404).

La línea de indagación en las causas de la tristeza se enriquece ahora, concentrada en el tema de la muerte y del sentido de la vida. Al relegar temas concretos —pérdida de la juventud, amor frustrado—, disminuye también la ambientación romántica. «El jardín otoñal» se convierte ahora en «El jardín trágico», recorrido por la muerte. El último terceto se abre a las eternas y universales cuestiones existenciales:

El silencio sentencia: Lo que ha sido será.
¡Tu vida es una sombra de una sombra que avanza
sin saber dónde viene, sin saber dónde va! (TR, 404).

Villaespesa, como Rubén Darío en «Lo fatal», como Unamuno², como Antonio Machado³, como tantos otros modernistas, cifra toda su angustia en los dos grandes interrogantes metafísicos: el origen y el destino del hombre. La única evidencia es la muerte, presente en situaciones concretas, como ocurre en «Al volver a la aldea»; o abstracta y universal, en otros poemas: el verso inicial de «Rosa del camino» es una tajante amenaza que nos implica a todos: «Es una noche eterna tu destino» (TR, 411). El poeta, no obstante esa evidencia, se ve empujado por sus ansias de trascendencia. El último poema, titulado «Fin» (palabra polisémica utilizada, sin duda, en sus múltiples acepciones), recrea los temas y motivos del modernismo: la atracción del abismo, de tradición romántica; el tema del destino existen-

² «¿Por qué, Teresa y para qué nacimos?», *Teresa*, en *Poesías Completas*, ed. de Ana Suárez Miramón (Madrid: Alianza, 1987), vol. II, p. 75.

³ «Cantad conmigo en coro: Saber, nada sabemos, / de arcano mar venimos, a ignota mar iremos», *Campos de Castilla*, en *Poesías completas*, ed. de Manuel Alvar, (Madrid: Espasa-Calpe, 1996), p. 236.

cial; el símbolo del caminante o peregrino que avanza, en perpetua soledad, hacia la inexorable muerte:

¿Qué vértigo me arrastra, qué oscuro torbellino
me empuja hacia las fauces de ese abismo profundo?
Sin tocar en la tierra y sin querer, camino
cual si un ciclón inmenso me arrancara del mundo.
¿Dónde iremos? ¡Oh fuerza ciega y desconocida
que me obligas sin treguas a seguir adelante!
Caminaré inconsciente a través de la vida,
eternamente solo y eternamente errante.

[...]

Sólo espero en las sombras, cual fin de la jornada,
como esos mundos muertos que cruzan el vacío,
que aventen mis cenizas los vientos de la nada. (TR, 414).

A pesar de esta explícita negación a la esperanza, la espiritualización de la naturaleza y la búsqueda de respuestas a las eternas preguntas llevan al poeta a teñir de cierta religiosidad tradicional algunos poemas. Los motivos religiosos —el Ángelus, el Miserere, el repique de campanas, el incienso, las torres de las iglesias que se alzan al cielo... — son un elemento más del ambiente simbólico y del clima espiritual tradicional en poemas como «Ángelus», «Saudades», «Oyendo la lluvia»... En algún caso, traspasan su mera función ambiental y parecen abrir una vía de conocimiento al poeta:

Y lejos, la silueta del alto campanario,
recortándose rígida sobre el añil del cielo,
parece que a mi espíritu le señala un camino («Saudades»,
TR, 405).

Villaespesa, como otros modernistas y siguiendo los pasos de los simbolistas franceses, buscó otras vías para llenar el vacío producido por sus insatisfechas ansias trascendentes. El camino más superficial y tópico fue el de los *paraísos artificiales*. El más profundo y fructífero, la entrega casi idólatra a la poesía.

El poema «La musa verde» recrea el enajenamiento buscado en la bebida y las drogas. Al margen del carácter tópico del tema en el Modernismo, el poema tiene otros valores y orienta sobre los sentimientos y sensaciones del poeta. En cuanto al contenido, reaparecen temas como la angustia, la

hiperestesia o la atracción del abismo, todo ello llevado al límite. El sintagma que se refiere al mecanismo potenciador de la inspiración resulta muy significativo: «artificiales paraísos perdidos» no es una mera y casual acumulación de adjetivos, sino la fusión de dos motivos de inspiración. Los paraísos artificiales potencian también la recuperación del paraíso perdido, de la inocencia, de la niñez. En el plano de la expresión, Villaespesa se sirve de imágenes con una enorme fuerza expresiva:

Es uno de esos días cálidos y angustiosos
que presagian trastornos atmosféricos. Una
luz lívida nos hace pensar en venenosos
metálicos reflejos de una muerta laguna.
Todo está en carne viva. Lo más sutil se siente.
Al corazón, la asfixia de su dolor sofoca...
Parece que los nervios maceran lentamente
los dientes puntiagudos de una sádica boca (TR, 407).

Decía Rubén Darío que sólo el arte puede vencer el tiempo y el espacio⁴, y Unamuno añadía un nuevo elemento a las limitaciones del hombre, sólo superadas por el arte: la lógica⁵. Villaespesa no lo afirma explícitamente, pero nos ofrece poéticamente esa misma sensación. En «Intermezzo», el poeta se deja llevar por el poder creador del arte —aquí la música—, por su capacidad de colocar al hombre en una especie de éxtasis ideal e hiperestésico, actitud que, desprovista de trascendencia religiosa, recuerda la emoción de Fray Luis de León con la música de Salinas:

En tu vida hay paréntesis: tiene fugas ligeras
hacia otras regiones más puras y tranquilas,
cuando al sonar la música se duerman las pupilas
para soñar remotas e imposibles quimeras.
[...]

⁴ «Es el arte el que vence el espacio y el tiempo», «Dilucidaciones», «Prólogo» a *El canto errante* (1907), recogido en Ricardo Gullón, *El Modernismo visto por los modernistas* (Madrid: Guadarrama, 1980), pp. 57-69.

⁵ «...Los que buscamos, en fin, en las bellas artes una liberación de los tres tiranos del espíritu: la lógica, el tiempo y el espacio», en «Sobre la erudición y la crítica», *La España Moderna*, 204 (1905), p. 11.

El alma ya no es alma... Es música, poesía...
 Vive en un solo instante cien vidas... Canta y ora,
 y cuando desfallece la dulce melodía
 y se disipa el humo de tu última quimera
 en el silencio, el alma suspira, gime y llora
 al sentirse en la carne de nuevo prisionera (TR, 413).

En «Hastío», el yo recupera el protagonismo, en una especie de toma de posición del poeta maldito. Villaespesa repasa todos los temas de su propia poesía y de la estética modernista (la duda, la huida en el vicio, la soledad, el ansia insatisfecha, el hastío...) y niega todas las actitudes positivas y esperanzadoras. Pero, como un ave fénix, se eleva entre las cenizas de la negación absoluta, la imagen del creador, del poeta:

Yo soy el soberano de mi propio egoísmo.
 Mis dudas son creencias y mis vicios virtudes,
 y me encuentro más solo entre las multitudes
 que en este pobre cuarto solo conmigo mismo.
 He sentido placeres y dolores profundos,
 mi insaciable deseo todo lo ha devorado,
 y entretengo hoy mis ocios de león fatigado
 igual que un Dios, creando y destruyendo mundos (TR,
 410).

La poesía se convierte así en el único consuelo del poeta, en la salida a su angustia existencial, en el sustitutivo de la religión. *La tristeza de las cosas* es sólo un punto de partida, pronto superado por *la poesía de las cosas*.

Las dos partes siguientes en que se divide el libro son las que muestran una mayor presencia del clasicismo. La tercera parte, «Horas de tedio», tiene unidad temática y formal. Está dividida en veintiocho poemas, numerados consecutivamente, sin título. Pero la unidad expresiva no deriva sólo de esta integración formal de las partes, sino que se consigue por dos mecanismos evidentes: la métrica y el léxico de procedencia religiosa. Todos los poemas que componen esta tercera parte están escritos en versos endecasílabos, unidad solo rota a veces por la alternancia de algún heptasílabo⁶. La

⁶ Sólo en el poema IX los versos de arte menor son hexasílabos.

rima es asonante en los versos pares. Se trata, pues, de silvas arromanzadas (estrofa que era muy del gusto también de Antonio Machado). El ritmo es ágil y la entonación rica y variada, con abundantes oraciones exclamativas y alguna interrogativa. El otro procedimiento que dota de unidad a esta parte es la utilización de léxico religioso: Villaespesa se sirve de un vocabulario procedente de la tradición judeo-cristiana, pero no lo hace como mero ornamento, sino que su uso resulta muy significativo y enlaza perfectamente con el contenido general, como a continuación veremos.

En «La poesía de las cosas» Villaespesa introdujo tímidamente la cuestión del carácter religioso de la poesía. Las «Horas de tedio», que el escritor llena con su poesía, están envueltas en un halo de religiosidad, aunque el fondo esté desprovisto de su sentido tradicional. Cuando se reflexiona sobre la vida y la muerte, tema central de esta parte, es difícil separar lo material y lo espiritual. El propio poeta advierte sobre esta mezcla caótica entre lo religioso y lo profano:

¡Y a veces son blasfemias las plegarias
y a veces son plegarias las blasfemias! (TR, 422).

Antes de analizar las novedades que presenta aquí el tratamiento del tema de la angustia existencial, conviene contemplar algunas vías que el poeta ensaya para luchar contra dicha angustia: la alegría externa y el amor.

En algunas ocasiones, el poeta recrea el tema romántico del placer material como consuelo ante la evidencia de la muerte. El poema XVIII utiliza la alegoría de la vida como viaje marítimo hacia un naufragio seguro. El hombre es el lobo marino que apura su ginebra y canta desafiante. En el poema XIV, el poeta exhorta a beber y a brindar: la invitación inicial recuerda la alegría vital presente en los *Carmina Burana* y la invocación a la «negra sombra», la actitud cínica del poeta romántico. Pero en el tercer verso una sola palabra, «cáliz», tiñe de sentido trascendente la exhortación primera y el tema discurre por derroteros muy distintos. Nuevamente la vida se convierte en doloroso sacrificio, ante la evidencia nihilista que impone la muerte:

¡Bebamos, sí, bebamos, negra sombra,
que siempre me acompañas!
¡Bebamos ese cáliz que me ofreces...,
mi propio corazón lleno de lágrimas!

[...]

Y la sombra se alzó... Con voz tan triste,
que de pavor mi corazón helaba...

«¡Yo brindo por aquellos que no esperan
ya ni en la vida ni en la muerte nada!»

[...]

¡Por los que llevan en el cuerpo muerto
como un cadáver enterrada el alma!

«¡Por ti!», me dijo. ¡Y apuró de un trago
el rojo vaso rebosando lágrimas! (TR, 410).

En el poema XX, el poeta, al menos, no está solo para apurar su cáliz, sino que se siente unido espiritualmente a otros poetas que sintieron la misma angustia existencial y el mismo dolor de corazón: Musset, Lord Byron y Edgard A. Poe. Pero en todos los casos, esta embriaguez es siempre artificial y fugaz: la evidencia de la nada se impone.

Más profundo es el tema del amor, asociado también a un estado de enajenación que hace olvidar las penas. Así, es frecuente la utilización de metáforas relacionadas con la bebida, como vemos en los poemas II («una nueva embriaguez de vino nuevo» TR, 416) o V («besos que el alma me dejaron ebria» TR, 4107).

En unos pocos poemas, el amor está asociado a la esperanza (II, VII, XXVIII): el caso más evidente es el XXVIII, en el que el poeta insta a su amada a gozar de su unión y esperar juntos la muerte, en un gesto que, si no supera el trágico trance, al menos incide en su aceptación. Pero otros poemas reflejan el dolor y la pérdida de la esperanza en el amor (XI, XX, XXI). Feliz o frustrado, Villaespesa nos ofrece una de las definiciones más bellas sobre el inefable amor, motor primero de la poesía:

[Recemos] ¡Por este amor inmenso,
que es como una oración que se levanta
del barro de los mundos hasta el cielo! (TR, 430).

Los poemas de tema amoroso más ricos y originales son los que recrean la tradición bíblica y se apropian de sus recursos. En algunos, se trata sólo de un aprovechamiento del léxico religioso, aunque este mero procedimiento formal sirve ya para elevarlos y dotarlos de un carisma especial. Pero son especialmente los derivados del *Cantar de los Cantares* los más sugerentes. En algunos se dejan oír también los ecos del *Cántico espiritual*,

de San Juan de la Cruz (poema III). En la mayoría de los poemas de tema amoroso, el objeto amado se concreta en un *Tú*, en mi opinión polisémico. La figura de la amada está siempre presente, pero se ve a veces trascendida por un sentido espiritual. Así, en el poema II se dice:

¡Oh nuestras fiestas! Las divinas bodas
del alma con el cuerpo...
Carne por el dolor santificada,
espíritu hecho luz en los tormentos,
que la pureza vestirá de blanco
y el casto amor envolverá en sus velos... (TR, 410).

En el poema VII, la unión está investida de un carácter religioso y se alude nuevamente a la unión de espíritu y materia, con el recuerdo al fondo de William Blake:

Haré de mirra perfumar la cámara,
de incienso nuestro tálamo...
De frescas rosas ceñiré mis sienes,
mis finas manos ungiré de nardos.
¡La carne en el martirio de esta espera
iré purificando,
[...]
¡Oh prometida! ¡Mientras yo impaciente
nuestra hora plena aguardo,
tú hilarás, a las luces de la lámpara,
el nupcial velo blanco,
el velo de tu alma, el velo
único que ha de envolverte [...](TR, 418).

Aún más evidente resulta la identificación de ese *Tú* con el alma del poeta, en el poema VIII, en el que llega a desaparecer la amante humana como posible referente.

¡Oh, el alma ensangrentada,
dolorosa alma mía [...]
Dime: esa sed que abrasa
tu espíritu y tu carne; esa divina
sed de infinito, ¿dónde

saciarás en la vida?
 Enamorada novia, muchas veces
 acudiste a mi tálamo, vestida
 de nupcias, rüborosa bajo el velo,
 las blondas sienes de azahar ceñidas,
 y al despertar te hallaste siempre virgen,
 desgarrando tus carnes entre espinas (TR, 418-19).

El carácter polisémico del *Tú*, referente de tantos poemas, empieza a desvelarse: el objeto amado es *ella*, una mujer; pero también es el alma del poeta, que aspira a integrar en el amor la dicotomía espíritu y materia («Algo que es cielo en ti tiende hacia el cielo / y algo que es tierra en mí quiere ser tierra» TR, 418-19). Pero aún se abre una nueva posibilidad, porque el alma del poeta se identifica con su poesía:

La voz del ángel que mi tumba guarde,
 tranquila te dirá: «No está el amado...
 Su cuerpo todo convirtiósese en flores,
 y su alma entera transformósese en cánticos...» (TR, 423).

Y, en otro lugar, se asocia el resultado poético, la obra, a la entrega del poeta, en cuerpo y alma:

Hoja tras hoja, desgarré aquel libro...
 Y mis manos temblaban
 cual si estuviesen desgarrando un cuerpo,
 cual si estuviesen destrozando un alma (TR, 421).

No obstante, el carácter espiritual y religioso de la poesía queda más patente en los poemas que giran en torno al tema de la vida, que no halla su sentido ante la amenaza de la muerte. Esta sigue siendo la preocupación básica y el centro de toda la reflexión y creación de Villaespesa en este libro. En varios poemas (VIII, XV, XXIV), el planteamiento existencial está hecho en forma de pregunta, aunque la respuesta está implícita, como se observa en el poema VIII:

¡Oh, el alma ensangrentada,
 dolorosa alma mía,
 la eterna insatisfecha!

¿Por qué fuiste la eterna incomprendida?

Dime: esa sed que abrasa
tu espíritu y tu carne; esa divina
sed de infinito, ¿dónde
saciarás en la vida?

[...]

A Dios querías ofrecer tus flores...

Mas, ¡oh, pobre alma mía!,
en el altar no hallaste más que sombras
y entre las sombras una cruz erguida... (TR, 418-19).

En el poema IV, la pregunta se convierte en respuesta y la sugerencia en aseveración tajante, al negar explícitamente toda esperanza en una vida futura: «¿Qué quedará de mí? Polvo en el polvo» (TR, 410). Frustrada toda ansia trascendente y negada toda esperanza en la inmortalidad, el poeta nace a una nueva vida, la de la poesía, teñida de trascendencia y sentido religioso. En el primer poema asistimos a esa natividad —«se hizo carne»— y a sus primeros efectos y milagros:

Para ti son mis versos. Tú les diste
calor, nervios y sangre.
Tú no sólo el desierto de mi vida
en jardines de ensueños transformaste,
sino que santa y milagrosamente
también supiste reanimar mi arte.
La estatua que el dolor esculpió en mármol
al beso de tu amor se hizo carne.

[...]

Horas en que tan sólo correr siento
por las venas la sangre
y palpar el pecho, cuando cruza
entre las nieblas del dolor tu imagen,
cual la divina aparición de Cristo
serenando el tumulto de los mares (TR, 415).

En el poema VI vemos ya toda la vida del poeta convertida en sacrificio:

Mi vida es una eterna
 oración en el huerto...
 De rodillas, en cruz puestas las manos,
 con los ojos clavados en el cielo (TR, 417).

El poema, enmarcado por esta estrofa, sigue incidiendo en la vida como sufrimiento y sacrificio, por medio de un léxico –*cáliz, divinos brazos, cruz, calvario*– que aproxima la imagen del poeta a la del propio Jesucristo. En la misma línea, el viejo símbolo del viajero o peregrino se enriquece ahora inmerso en la tradición bíblica: la meta del «devoto peregrino» es la «Jerusalén fantástica», pero sus palacios y templos se han convertido también en «tumbas blanqueadas» (poema XVI). La imagen mesiánica del poeta va tomando cuerpo sutilmente: en el poema XXI se prepara en su «Oración del Huerto», para su sacrificio en la cruz. En el poema XXVII, se recrea la crucifixión y muerte:

¡Espinas de mis sienes! Ironías
 del destino sangriento...
 [...]
 Mi sangre ha salpicado tu blancura,
 y abrazada a la cruz morir te veo...
 ¡La misma lanza que me hirió el costado,
 de parte a parte traspasó tu seno!
 La tierra tiembla de dolor y angustia
 y luz parece que le falta al cielo...
 ¡Llorad, lirios, ha muerto vuestro hermano!
 ¡Gemid, palomas, vuestra hermana ha muerto! (TR, 431).

Pero antes de morir, el poeta se nos ha ofrecido en sacrificio, en un acto de amor y entrega que remeda la institución de la Eucaristía:

Mas aún queda piedad: aún queda algo
 en mi alma y en mi cuerpo...
 Aquí tenéis mis lágrimas... ¡Bebedlas!
 Aquí tenéis mi corazón... ¡Comedlo! (TR, 431).

Y, después de la muerte, sólo queda la resurrección por el efecto salvífico de la belleza y la poesía:

Cuando a llorar sobre mi tumba vayas

[...]

La voz del ángel que mi tumba guarde,

tranquila te dirá: «No está el amado...

Su cuerpo todo convirtiéndose en flores,

y su alma entera transformóse en cánticos...»

Y un alegre repique de campanas

y los coros seráficos:

«¡Aleluya, aleluya! –irán diciendo-

¡Cristo ha resucitado...!» (TR, 422-23).

El poeta, por la gracia de la poesía, ha nacido a una vida nueva, de perfecta unión de espíritu y materia. Como Jesucristo, se ha hecho carne, ha serenado las aguas, ha sufrido y orado, ha sido coronado de espinas y crucificado, ha muerto y resucitado. Al fin, la muerte ha sido vencida por la poesía.

En la cuarta parte del libro, el motivo de *la tristeza de las cosas* se concentra en el amor. Componen «Tristes amores» catorce sonetos, siete en versos endecasílabos, seis en alejandrinos y uno en dodecasílabos. A pesar de esta variación métrica, todos ellos rezuman clasicismo, tanto en el enfoque del tema como en la expresión. Hay tres que añaden a la inspiración clásica otras tradiciones. El número uno –en dodecasílabos– es el único que lleva título, y es este suficientemente orientador: «Carmen» recrea la imagen del enamorado que por celos se hace bandolero. La localización está rodeada de tipismo, pero la amada, aparte de una ligera caracterización externa («entre los encajes de alguna mantilla», TR, 433), sólo está definida por el brillo de su mirada, igual que las *donnas angelicatas* renacentistas. El poema X, soneto en alejandrinos, es de inspiración romántica: el tema es la pasión carnal que pretende, pero no logra, enmascarar la tragedia de la muerte. Toda la imaginería va orientada a resaltar la insuficiencia de la pasión y el carácter tétrico de la muerte:

Esta pasión que ahora nos estremece encierra

el hambre del gusano y la sed de la tierra.

Nuestro lecho de bodas es un sepulcro abierto,

Y cuando se confunden nuestros labios, besamos

solamente la boca desdentada de un muerto

que dentro de nosotros enterrado llevamos (TR, 438).

El poema XIII, también en versos alejandrinos, parte del tema del abandono y olvido de la amada, pero enseguida evoluciona al tema de la soledad perpetua que siente el poeta y utiliza la imaginería religiosa, que tan fructífera había resultado en la parte anterior. La reiteración del adverbio *también* en el primer verso incide en que el sentimiento de soledad era previo al abandono, de manera que el motivo amoroso pasa a un segundo término y se convierte en un elemento de comparación. Toda la vida del poeta es un desgarramiento —como el experimentado por la pérdida del amor— y su destino está marcado por un camino sin rumbo hacia el abismo:

¡Tú también me abandonas! También tu amor me deja
ensangrentado y solo subiendo mi calvario...

[...]

Con el madero al hombro seguiré este sendero,
que entre abismos se pierde sin rumbo conocido,

[...]

Me seguirá el destino cruel hasta la muerte.

Desgarrarán feroces manos mi cuerpo inerte,

lo mismo que tu olvido mi vida ha desgarrado (TR, 439).

El resto de los poemas de «Tristes amores» son fieles a la tradición áurea y algunos versos son dignos de nuestros mejores poetas amorosos. Los sonetos recorren distintas fases y motivos del proceso amoroso. En muy pocos se aprecia una comunión de los enamorados (II y XI) y en éstos el amor resulta también frustrado, bien por la ausencia, bien por la amenaza de la muerte. En el soneto XI se parte de un sentimiento de hermanamiento entre dos almas gemelas, pero la ausencia de la amada impide la unión plena y el poeta se deja llevar en un vuelo de su imaginación:

Nuestras almas y nuestros corazones hermanos,
¿sentirán estas mismas y adorables torturas?

[...]

¡Quizás estos deseos, estas ansias ardientes
de agotar en tus brazos mi infinita ternura,

desgarrar hasta el fondo de tus entrañas sientes! (TR, 438).

En el soneto II, el poeta escribe a su amada, que está al borde de la muerte, y le insta a que no recorra ese camino sola:

Ya que todo nos lanza de la vida,
queda un refugio eterno: el de la muerte...
¡Pero vayamos a buscarlo unidos! (TR, 434).

En los demás sonetos asistimos al dolor del poeta por un amor frustrado, que no deja ningún resquicio a la esperanza. Los motivos son diversos: la traición y el engaño (IX), el olvido (IX, XII)... Además, el poeta se somete a un autoanálisis en el que concibe el amor como un acto de locura (III, IX, XI) y nos hace sentir su lucha interna y el tormento que siente (V, XII). Aunque frustrado y sin esperanza, el poeta halla un leve consuelo en el recuerdo (III), en el sueño (VIII) y en la pervivencia en él de la imagen de la amada (IV). Pero, a pesar de que estos temas y motivos son muy característicos de la poesía amorosa de los Siglos de Oro, son también planteamientos eternos, recreados en distintas épocas, que no demuestran, por tanto, la inspiración clásica de Villaespesa. Es más bien la expresión, entre apasionada y contenida, la que mejor revela dicha inspiración.

La lucha que se libra en el interior del poeta halla su expresión en una serie de paradojas que recuerdan los juegos de palabras cancioneriles, luego aprovechados por los poetas amorosos y por los místicos del Siglo de Oro. La imagen de la *muerte que da vida* está presente en dos sonetos, en los que esta paradoja se continúa con otros juegos antitéticos. En el poema III, Villaespesa exclama:

¡Oh visión adorada y maldecida,
que dando muerte a un tiempo me das vida!
Al par que mi vergüenza eres mi orgullo.
Y cual mi sombra, esta pasión que abrigo
me persigue tenaz, cuando la huyo,
y huye de mí si loco la persigo... (TR, 434).

Y en el soneto V, el poeta explica:

No sé qué tiene este cariño eterno...
Me da la vida y a la par me mata...
Y por algún capricho de la suerte,
a un tiempo es para mí gloria e infierno...
Ni me deja vivir ni me da muerte (TR, 434).

No asistimos a ninguna aproximación a la figura de la amada. Las escasas referencias descriptivas se valen de una sinécdoque, al concentrar toda la atención en sus ojos o su mirada (I, IV, VI, VIII); las cualidades que definen a ésta están relacionadas con el campo léxico de la *luz*, de forma que la amada abre una especie de vía iluminativa para el poeta, lo que nos sitúa en la tradición renacentista —y, muy especialmente, herreriana—; así, en el soneto IV dice el poeta:

Se pudieron cerrar [mis ojos] sin conocerte.
 Mas hoy que tus miradas atesoran,
 saudades de los tuyos les devoran
 y temen la ceguera de la muerte.
 ¡Oh, mirarse en tus ojos reflejados,
 intensamente, hasta quedar cerrados,
 en su constante aspiración ardiente!... (TR, 434-35).

Villaespesa se sirve también de símiles y metáforas para explicar mejor su situación. La terrible lucha interna que mantiene el poeta se concreta en el soneto V en la imagen de un corcel encabritado al borde del abismo. La estructura (término figurado en los cuartetos, mediante símil, y término real en los tercetos) fue muy utilizada en nuestros Siglos de Oro, precisamente para el mismo fin. La importancia concedida a los ojos, espejo del alma, sirve para resaltar más la tragedia de la ceguera, cuando el poeta, negada toda esperanza, se identifica con «un ciego perdido en el desierto» (XII, TR, 439); en otro lugar, el deseo insatisfecho se expresa con la metáfora de un viajero, muerto de sed a orillas de una fuente, a punto de humecer sus labios (III, TR, 434). En el soneto IX se suceden una serie de símiles (emboscada, puñalada por la espalda) para resaltar la actitud traidora de la amada. Es tan grande el dolor que siente el poeta que de él «tendrían piedad hasta las fieras» (TR, 437), en una imagen que revive el mito de Orfeo y recuerda el aprovechamiento de la misma imagen por Garcilaso de la Vega⁷. Los «tristes amores» se cierran con la muerte del poeta por *desamor*, pero una sinécdoque final —entierro del alma— nos recuerda nuevamente la aniquilación total:

«Van a enterrar el alma de un poeta
 que esta mañana se murió de amores...» (TR, 440).

⁷ Égloga I, 203-206 y soneto XV.

Este limitado muestrario de los recursos estilísticos usados por Villaespesa en sus versos habrá permitido comprobar también la presencia de un léxico apropiado y contenido, inserto en la tradición áurea; una utilización más mesurada de frases exclamativas; y un dominio absoluto del arte métrico. Contenido y expresión se aúnan y complementan en unos sonetos que debieron recibir el aprecio y la categoría de clásicos. Sirva como ejemplo final el soneto VII:

Si tu insensible corazón supiera
la oculta pena que devora al mío,
este dolor tan hosco y tan sombrío
que nada pide porque nada espera,

espantada tu faz palideciera,
y maldiciendo tu mortal desvío,
tus lágrimas serían como un río
capaz de fecundar la vida entera.

Para evitarte, amor, remordimientos,
disfrazo con sonrisas mis tormentos
cuando a tus plantas trémulo me postro,

lo mismo que la enferma pecadora
que sus mejillas con carmín colora
para ocultar la palidez del rostro (TR, 436).

La quinta parte de *Tristitiae rerum* se titula «Ingenuas» y supone una vuelta a la poesía de inspiración modernista, aunque parece que la contención impuesta por la serie anterior no ha sido estéril. Son poemas cargados ciertamente de inocencia y de sencillez expresiva, que recrean algunos temas y motivos ya tratados: la soledad («Tarde de estío»), las ansias de elevación («Noche de estío»)... Otros temas, en cambio, apenas habían sido abordados en este libro: la añoranza de la niñez, los primeros amores y las primeras ilusiones, la sencilla religiosidad de la infancia...

Una veta rica y sugerente, apenas explotada antes, se plasma en varios poemas centrados en la memoria. La serie «Ritornelos», formada por seis poemas, rememora el primer amor, que quiere ser recordado, pero no revivido, por temor a que nada sea igual. Vuelven a dejarse sentir los ecos becquerianos:

Vendrán otros ruseñores
 mi primavera a alegrar;
 pero aquel muerto entre flores
 jamás volverá a cantar (TR, 444).

La religiosidad tradicional sirve de fondo a varios poemas, que aluden a fiestas o sencillas ceremonias... Pero lo más frecuente es que el poeta se sirva de estos motivos o bien como contraste con su situación y sentimientos («La balada de la Nochebuena») o proyectando sobre ellos una nueva visión: el motivo del lirio, flor emblemática modernista, se asocia aquí a la Crucifixión, con lo que se le dota de nuevo sentido («La leyenda de los lirios»).

El amor aparece revitalizado por la memoria o el sueño («Umbrá», «Romántica»...). Es siempre un amor más sentimental que apasionado. Una leve esperanza se plasma en algunos poemas, pero es más frecuente que esté asociado a la soledad o a la muerte («La casa triste», «Romance de amor»). El tema del amor se remozca con motivos que se inscriben en la tradición modernista: Romeo y Julieta, Hamlet y Ofelia, Otelo y Desdémona... La descripción de Ofelia se inspira, una vez más, en la imagen de la pintura de John Everett Millais:

Y flotando en las ondas del río,
 coronada de flores de almendro,
 bajo el claro verdor de los sauces
 deslizarte mis ojos te vieron,
 con las pálidas manos cruzadas,
 con los labios de amor entreabiertos
 esperando aún helados y rígidos
 el calor de mis últimos besos (TR, 453).

El tema predominante en *Tristitiaerum*, el vacío existencial, resurge en estas poesías «Ingenuas», sin grandes novedades, ni en el enfoque ni en los recursos. En «La voz del silencio», comprobamos una vez más la soledad del alma, enfrentada a su razón de ser. Cuerpo y alma tienen un mismo destino trágico:

Surgiste sin saber dónde,
 y sin saber dónde marchas...
 Has venido del misterio

para perderte en la nada.
[...]
La carne es tierra que siente
que la tierra la reclama,
y hasta fundirse con ella
sufre y de amor se desangra... (TR, 457-58).

En «Canción nocturna», el amor se ofrece como una posible solución a la angustia existencial, un bálsamo en que ahogar las penas. Pero esta posibilidad se niega muy pronto y el poeta, bajo la forma del viejo símbolo del caminante o peregrino, está condenado a vagar en soledad. El símbolo del caminante deja al descubierto la imagen tópica del artista incomprendido, siempre en busca del ideal:

Caminante que cruzas por la vida,
pálido caminante,
llama a mi puerta y en mi lecho olvida
la eterna pena del vivir errante.
[...]
Te quiero como eres, taciturno,
con tu huraña altivez de incomprendido,
y oigo tu voz como un cantar nocturno
en el silencio del jardín florido.
[...]
«¡No puede ser! ¡No puede ser!, responde
tu voz, y al viento, sueltas las guedejas,
como un fantasma, sin saber adónde,
en la nocturna lóbreguez te alejas.
¿Qué misterio te empuja hacia lo arcano,
que me dejas morir abandonada [...](TR, 455-56).

La última parte de *Tristitia rerum* lleva el título de «Soledad». Aunque este tema había sido ya telón de fondo en las partes anteriores, aquí cobra especial protagonismo. La soledad vuelve a tomar cuerpo en un paisaje decadentista, cargado de sentido simbólico: se trata, en primer lugar, de la soledad física del hombre, que ha perdido el consuelo del amor («A solas», «Triste»). En segundo lugar, se trata de la soledad metafísica del caminante, que ha de recorrer su propio camino, al final del cual está la muerte.

Todos estos componentes habían ya aparecido en esta obra, pero al tratamiento que habían recibido, se añade ahora un nuevo planteamiento.

El simbolismo paisajístico se enriquece con una visión panteísta de la naturaleza, como se observa en el poema «Humildad»:

Ten un poco de amor para las cosas;
 para el musgo que calma tu fatiga,
 para la fuente que tu sed mitiga,
 para las piedras y para las rosas.
 En todo encontrarás una belleza
 virginal y un placer desconocido...
 Rima tu corazón con el latido
 del corazón de la naturaleza (TR, 462).

El sentido de abandono del amor se proyecta sobre su propia obra poética. La soledad del poeta se hace extensiva a sus versos. Poeta y poesía sólo pueden esperar la muerte y el olvido («Mis últimos versos»). No obstante, esta soledad sólo es un tímido reflejo de la verdadera soledad, la metafísica: no existe ningún consuelo externo; el hombre debe enfrentarse a sí mismo y a su propio destino. Esa es la verdadera «Soledad»:

Vuelvo a la silenciosa calma de mi aposento
 a buscar en mí mismo lo que fuera no hallé...
 [...]
 Tan sólo me intereso con mi propio destino...
 A cruzar silencioso y a solas mi camino
 sin ayuda de nadie, la suerte me enseñó...
 Y en esta interminable existencia sin calma
 sólo tuve una amante verdadera: mi alma,
 y en mi dolor, un único y fiel amigo: yo... (TR, 464-65).

Al final de sus versos, Villaespesa vuelve a declarar de manera explícita que la verdadera unidad que buscaba, más allá de la que pueda proporcionar el amor humano, era la de su espíritu y su materia.

Aunque se sabe que es un camino que hay que recorrer solo, al final del cual está la muerte, también la vida se enriquece aquí con una nueva visión, en un magnífico soneto alejandrino, cuya forma recuerda el soneto «Ir y quedarse y con quedar, partirse», de Lope de Vega, por la sucesión de frases nominales (en infinitivo, sin verbo principal en forma personal) y

por los juegos de palabras y paradojas. En el plano de la expresión, Villaespesa consigue liberarse de ciertos símbolos ya manidos y discurre por la vía de la poesía esencialista y concentrada. En cuanto al contenido, Villaespesa se abre también a una nueva visión de la vida, marcada, si no por el vitalismo, sí por la hipersensibilidad: en una actitud dandística, el poeta asume la muerte y se enfrenta a ella, con la garantía, al menos, de haber agotado su vida con la máxima vehemencia:

Sentir intensamente la vida. Haber amado
y haber sufrido mucho, tener el alma ciega,
esperando en la sombra una luz que no llega,
o empeñado en dar vida a un sueño ya pasado.

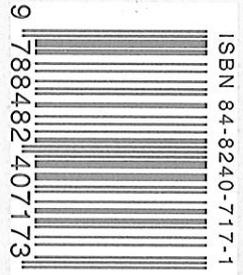
Amar lo fugitivo. Enamorarse de una
sonrisa, de una sombra... Sentir la poesía
de alguna melancólica y lejana armonía
que de un balcón abierto vuela bajo la luna.

Despreciar lo mezquino. Hacer con loco empeño
del ensueño la vida, y de la vida, ensueño...
extenuarse en una larga caricia loca;

Y al final de una tarde magnífica y florida,
esfumarse en el cielo, abandonar la vida
con un sonoro verso de amores en la boca (TR, 465-66).

Al principio de este trabajo planteé la cuestión de si Villaespesa lograría encontrar su camino y dar sentido a su vida. Como hemos visto, el tema central de *Tristitiae rerum* es la búsqueda de respuestas que den sentido a la existencia: ¿de dónde venimos? ¿A dónde vamos? Toda la obra está teñida de la melancolía de haber iniciado un camino que se sabe sin retorno y sin respuesta. Pero si como hombre no puede elevarse de la nada, Villaespesa, al menos, se ha encontrado a sí mismo como poeta; ha encontrado un sentido para su poesía y se nos ofrece con ella, en sacrificio que nos redime de la vulgaridad de un mundo intrascendente y materializado. Es el Modernismo, en una palabra.

La aparición en 1900 del libro de Francisco Villaespesa (1877-1936) *La copa del rey de Thule* significó el triunfo definitivo del Modernismo en nuestro país, de cuya renovación poética fue su más temprano portavoz y principal artífice. No obstante, a pesar de la importancia capital que logró adquirir en el contexto literario del novecientos, la obra del poeta, dramaturgo y novelista almeriense ha llegado hasta nuestros días difuminada por el olvido de los lectores y la escasa atención editorial y académica que ha venido padeciendo durante décadas. Las páginas de este volumen de estudios están empeñadas, por tanto, en la recuperación de Villaespesa. Y lo hacen aportando diversos enfoques y luces diferentes en torno a una escritura que la crítica no ha dudado en adjetivar en alguna ocasión de *polifónica*. El rigor en la exposición y la importancia de los autores que integran la presente obra colectiva permiten desentrañar las claves de una producción literaria que, si bien pudo resultar abrumadora por lo extenso, ofrece pocas dudas respecto a sus evidentes aciertos y a la decisiva influencia que logró ejercer en el desarrollo de nuestra poesía a lo largo del primer tercio del siglo XX.



AYUNTAMIENTO
DE ALMERÍA
Concejalía de Cultura



UNIVERSIDAD DE ALMERÍA
SERVICIO DE PUBLICACIONES