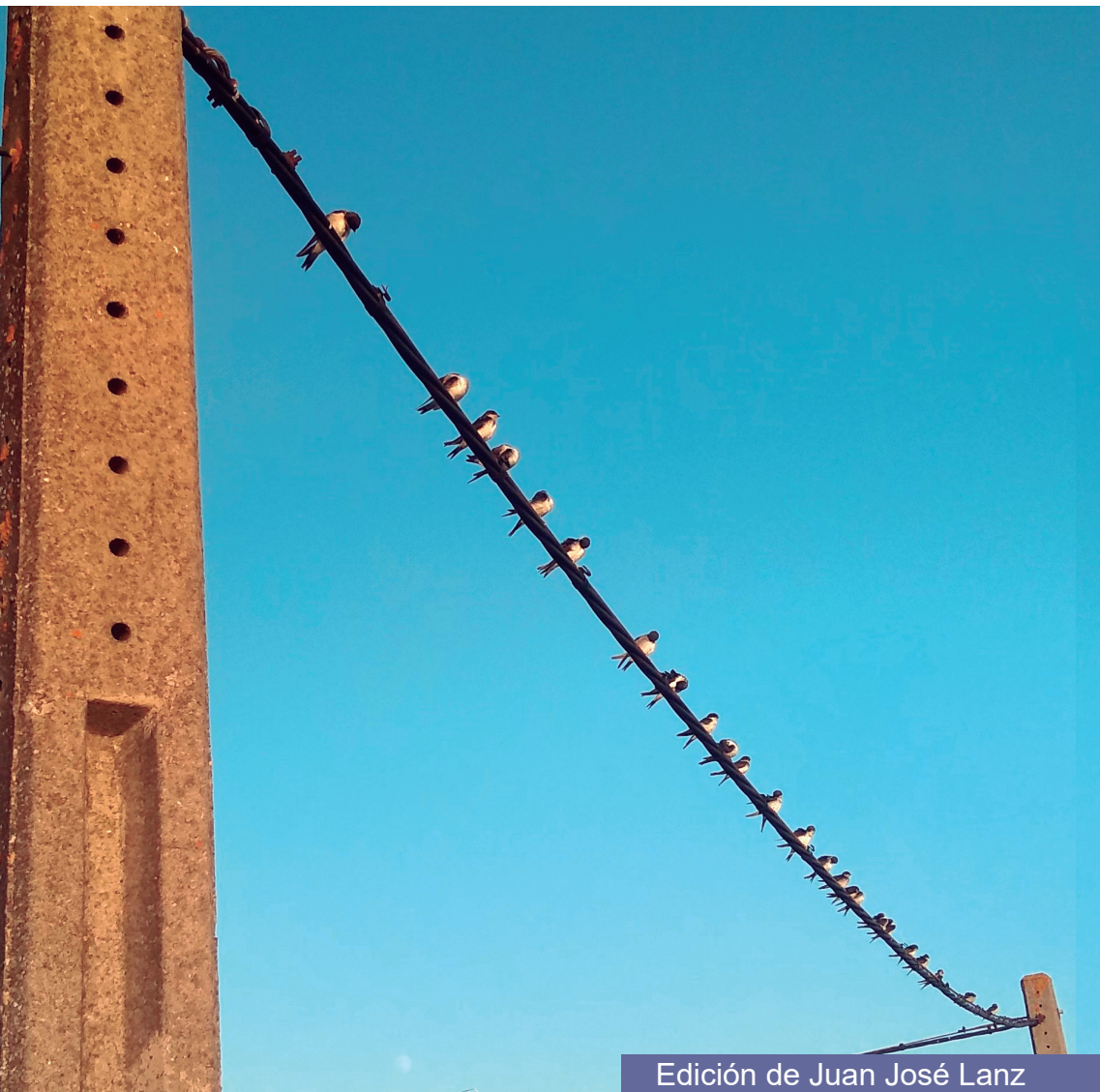


# Guillermo Carnero



Edición de Juan José Lanz

# Palabras en su vuelo



**Palabras en su vuelo**  
**(De Jorge Guillén a Pablo García Baena)**

*renglón seguido*

15

CARNERO, Guillermo (1947-)

Palabras en su vuelo: (De Jorge Guillén a Pablo García Baena)  
/ Guillermo Carnero. Edición de Juan José Lanz. Universidad de Valladolid, ed. 2020

260 p. ; 22 cm (Literatura. Colección *renglonseguido* ; 15)

ISBN : 978-84-1320-100-9

1. Poesía española - Siglo XX. Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid. 2020

82-134.2

Guillermo Carnero

# Palabras en su vuelo

(De Jorge Guillén a Pablo García Baena)

Edición de Juan José Lanz



**EDICIONES**  
Universidad  
de  
Valladolid





Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada (CC BY-NC-ND)

Guillermo Carnero. Valladolid, 2020

EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Del prólogo y de la selección de textos: Juan José Lanz

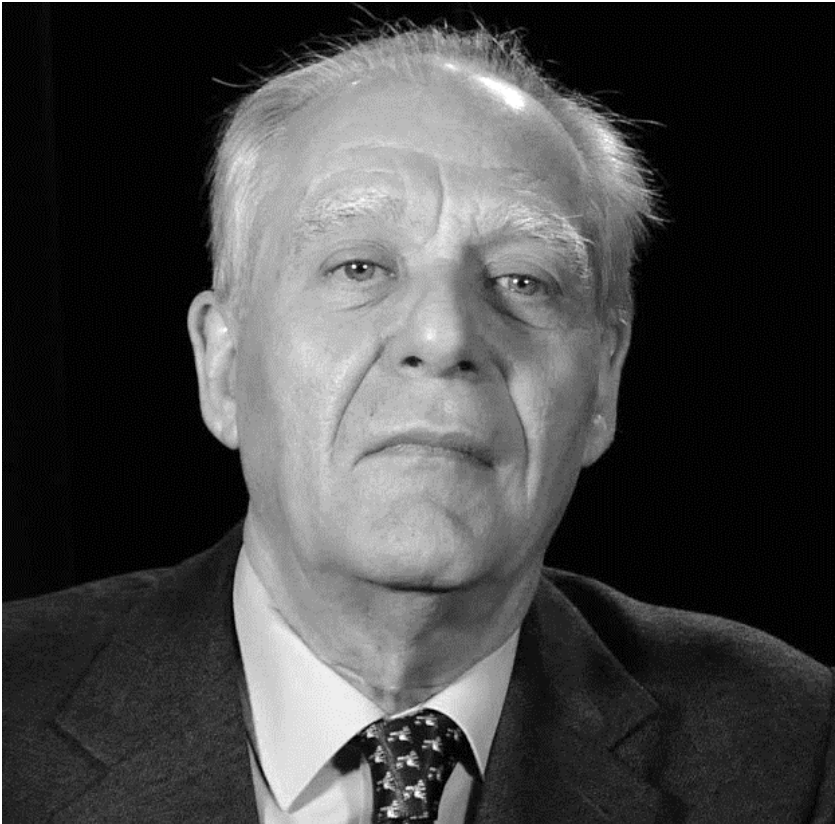
Director de la colección: Javier García Rodríguez

Preimpresión: Ediciones Universidad de Valladolid

Diseño y fotografía de cubierta: Juan Bonilla

Logotipo de la colección: Mercedes Díaz Villarías

ISBN: 978-84-1320-100-9







## ÍNDICE

### Prólogo

<i>El vuelo de las palabras de Guillermo Carnero,</i> por Juan José Lanz.....	11
--	----

### Capítulo 1

“Jorge Guillén y la Guerra Civil: la trampa sevillana” .....	25
---	----

### Capítulo 2

“Siete cartas de Manuel Díez Crespo a Jorge Guillén (1935-1940), y una de Jorge Guillén al ministro francés de Asuntos Exteriores (1938)” .....	65
---	----

### Capítulo 3

“La recepción de <i>Perito en lunas</i> y la imagen primera de Miguel Hernández” .....	91
---	----

**Capítulo 4**

*“Arácnido confuso: Purismo y Neogongorismo  
en el primer Miguel Hernández”* ..... 135

**Capítulo 5**

*“La Eucaristía y el retrete: truco y espejismo  
ideológico en el primer Miguel Hernández”* ..... 157

**Capítulo 6**

*“Juan Gil-Albert: el edén soñado y la  
construcción de la utopía”* ..... 181

**Capítulo 7**

*“Un navío cargado de palomas y especias: Pablo  
García Baena y la poesía novísima”* ..... 227

**Epílogo** ..... 257

**Procedencia de los textos** ..... 259

## Prólogo

*El vuelo de las palabras de Guillermo Carnero*



**D**ecía T. S. Eliot en 1923 que la función de la crítica literaria debía basarse en dos instrumentos esenciales: la comparación y el análisis. La comparación muestra la dimensión relacional y sistemática de la literatura, mientras que el análisis apunta a la dimensión orgánica de la obra literaria, su concepción como un todo organizado y cerrado. La interpretación no tiene sentido si el crítico no pone en contacto a los lectores con aquellos hechos que pudieran haberles pasado inadvertidos y que se revelan mediante los instrumentos señalados. La crítica, en fin, concluía Eliot, apunta a la posibilidad de una actividad cooperativa, con la eventualidad de llegar a algo más allá de nosotros mismos, a lo que provisionalmente podríamos llamar verdad. Ya en 1920, en "The Perfect Critic", había establecido una tipología de modelos críticos (el impresionista, el dogmático, el técnico, etc.) y advertía que el crítico literario no debería mostrar otras emociones que aquellas provocadas por la obra de arte, si estas pueden llamarse emociones o deben llamarse más propiamente impresiones; esas impresiones modifican completamente nuestro sistema emotivo y a eso debe atender el crítico. Sobre

la función de la crítica volvería Eliot en numerosas ocasiones a lo largo de su vida, pero será en "The Frontiers of Criticism" (1956) y en "To Criticize the Critic" (1961) donde contemplará el desarrollo del New Criticism. Si la finalidad de la crítica para él en 1923 era "la elucidación de las obras de arte y la corrección del gusto", en 1956 su fin será "promover la comprensión y el goce de la literatura", teniendo en cuenta que goce es el placer de la comprensión y que esta no es mera explicación, sino el resultado de la comparación, el análisis y la interpretación. El crítico, así, "no es un simple técnico", sino que "debe ser un hombre entero, con convicciones y principios, y conocimiento y experiencia de la vida". Más aún, en 1961 evocaba Eliot para definir la función de la crítica aquellas palabras con las que su maestro F. H. Bradley se refería a la metafísica: "Hallar malas razones para lo que creemos por instinto, aunque el hallazgo de esas razones sea también un instinto".

Si he querido iniciar estas páginas con una serie de referencias a la labor crítica de T. S. Eliot es fundamentalmente porque Guillermo Carnero, como el poeta anglosajón, pertenece a ese tipo de "crítico del que podría decirse que su crítica es un subproducto de su actividad creadora", como señalaba Eliot en 1961; es decir, el crítico que es además poeta o, mejor aún, el poeta para el que la crítica es parte de su actividad creadora como poeta. No se olvide que, como señalaba el autor de *The Sacred Wood*, en 1920, "la crítica poética es criticar poesía a fin de crear poesía", o como subrayaría en 1923, cuestionando la radical separación que Matthew Arnold realizaba de ambas actividades (creación y crítica), "si una gran parte de la creación es realmente crítica, ¿no será una gran parte de lo que llamamos *escritura crítica* realmente creativa?" Es decir, la crítica del poeta es también una actividad creativa paralela, aunque de signo contrario a la de su labor como poeta. En consecuencia, como señalaría Octavio Paz años más tarde en *El arco y la lira* (1956), "la escritura poética es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo. De esta circunstancia procede que la poesía moderna sea

también teoría de la poesía. [...] el poeta se desdobra en crítico". Ya en 1861, Charles Baudelaire, reflexionando sobre la música de Richard Wagner, pero teniendo presentes "Philosophy of Composition" y "The Poetic Principle", de Edgar Allan Poe, había escrito que "todos los grandes poetas acaban siendo naturalmente, fatalmente, críticos". Stéphane Mallarmé, Eliot o Paul Valéry vienen a confirmar la dimensión complementaria de escritura poética y reflexión teórico-crítica, que se manifiesta, entre otras formas, en la metapoesía, esa forma de "poesía de segundo grado, o sea aquella que, entre otros asuntos, trata de sí misma, esencialmente de la relación entre el lenguaje del poema, la realidad de la que procede y el lector que lo recibe", tal como la definirá el propio Carnero. Es evidente que nuestro poeta viene a enlazar con esa tradición poético-crítica que hunde sus raíces en la modernidad, pero que encuentra precedentes en nuestro Siglo de Oro, como muy bien se encargó de remarcar en *Divisibilidad indefinida* (1990) al encabezar el texto con una de las *Anotaciones a Garcilaso*, de Fernando de Herrera.

Muchos de los conceptos que maneja en su crítica Eliot, algunos de ellos lugares comunes de la crítica formal, trascienden directa o indirectamente a la labor crítica de Carnero, como el lector atento de estas páginas podrá fácilmente percibir: desde una concepción culturalista y alejandrina de la escritura poética, que concibe al poeta como *poeta de clerecía*, hasta la referencia implícita al correlato objetivo y su proyección en el monólogo dramático ("The Three Voices of Poetry", 1953), el distanciamiento del intimismo primario, la muerte del autor ("Que el autor, llegado este punto [la entrega final del poema a una audiencia], descanse en paz", escribirá Eliot en 1953), que popularizará Roland Barthes, etc. Junto a Eliot, toda una tradición crítica formalista subyace en los ensayos carnerianos, que enlaza con el Formalismo ruso y con el New Criticism anglosajón, pero también y principalmente con los fundamentos de la crítica moderna francesa, desde Baudelaire o Mallarmé (la escritura como negación, origen de una poesía metafísica moderna;

la ruptura con la "dictadura personal" y la "desaparición elocutoria del poeta"; la "crisis del verso"; la anticipación en su última etapa del discurso de la vanguardia, etc.) hasta Barthes o las propuestas del grupo *Tel Quel*, pasando por la figura inapelable de Paul Valéry (de quien el grupo toma prestado el nombre de su publicación) o por la reivindicación de algunos aspectos de los manifiestos del surrealismo, como proyecto totalizador; no en vano el crítico se refiere varias veces a "Avant-propos à *Connaisance de la Déesse*" (1920) y a *Eupalinos ou l'Architecte* (1921), aquel que, como recordará el lector de *El azar objetivo* (1975) (el "azar objetivo" es uno de los tres conceptos básicos de la teoría surrealista del conocimiento), "alzó su templete redondo sobre cuatro columnas, / imagen matemática de una muchacha de Corinto", al estudiar el debate sobre la *poesía pura* a partir del discurso de Henri Bremond pronunciado en octubre de 1925 ante las Academias del Instituto de Francia. Su capacidad de síntesis crítica para resumir las posturas, documentos y tendencias que se enfrentan en el debate, al tratar del tema en la poesía española de los años veinte y treinta, es absoluta y su exposición, de una claridad meridiana: mientras que para Bremond "la poesía no es más que una aproximación confusa, torpe e incompleta, a la mística, y el poeta un místico frustrado", Valéry, en los textos mencionados o en diversos aforismos de la época, recogidos en sus *Cahiers* o sus "Notes sur la poésie", "desplaza la perspectiva hacia la realidad textual misma" apuntando a la vía abierta por Mallarmé de lograr "una idea de *poesía absoluta* mediante un sistema de *rasgos negativos*". El fin último de la poesía no es, pues, comunicar, sino construir una arquitectura lingüística que otorgue alguna forma de conocimiento.

Y, junto a la tradición formalista anglosajona y francesa, creo que debe contarse la presencia en la labor crítica de Carnero, al menos en su subsuelo, no siempre mencionada, de la Escuela Filológica Española y de la Estilística especialmente, en la concepción general de Dámaso Alonso como "ciencia del estilo", de aquello

“peculiar” y “diferencial”, y de la investigación de las relaciones mutuas entre significante y significado en el texto, pero también en la reivindicación de la intuición lectora como un elemento insustituible de la labor crítica, que integra las intuiciones parciales en una intuición totalizadora; aquel “procedimiento circular” del que en algún momento habló Leo Spitzer. No solo el Dámaso Alonso estudioso de Góngora, a quien se acude para analizar la importancia del neogongorismo en los años veinte, o el de *Poesía española* (1950), sino también el poeta puro de sus inicios y el crítico aparece mencionado en estas páginas, seguramente a través de o junto al magisterio de José Manuel Blecua. “La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central [de Barcelona] es para mí un lugar rodeado de la aureola del mito y de los sueños –recordará Carnero muchos años después–. En ella se decidió en buena parte mi vocación literaria gracias a José Manuel Blecua, a quien tuve de profesor”. Con Blecua, quien dirigirá en 1975 su tesina de licenciatura sobre la revista *Cántico*, de Córdoba (*El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, 1ª ed. 1976; 2ª ed. corregida y ampliada, 2009), compartirá Carnero la admiración por los poetas cordobeses y el Barroco español (“siendo un gran experto en el Barroco, es natural que los poetas del grupo le interesaran profundamente”) y por la poesía primera de Jorge Guillén, pero, sobre todo, la atención absoluta al texto y su integración en la historia literaria, en una tradición intelectual, cultural, haciendo que la historia surja directamente de él y no convirtiéndolo en mera excusa. En otro plano, creo que tres textos más pueden completar el subsuelo crítico de estos ensayos, con enfoques complementarios: *Teoría de la expresión poética* (1952, en primera edición), de Carlos Bousoño, como modelo de análisis estilístico, aunque distante de su herencia idealista; *Dinámica de la poesía* (1968), de Juan Ferraté, aunque quizás en las versiones previas (*Teoría del poema*, 1957. *La operación de leer*, 1962), que aporta una perspectiva fenomenológica al entendimiento de la poesía desde la perspectiva del lector y plantea la cuestión de la ficcionalidad poética; *El pie de la letra* (1980), de Jaime Gil

de Biedma, con quien concuerda en aspectos como el monólogo dramático, la superación del intimismo primario, ciertas lecturas de Espronceda, Baudelaire, Cernuda o Guillén, etc. Y, por supuesto, un conocimiento enciclopédico de la tradición cultural occidental, de los movimientos más destacados de la vanguardia histórica, de la historia y de las pugnas ideológicas del siglo XX, etc. que enlaza este volumen con otros precedentes como *Las armas abisinias. Ensayos sobre la literatura y el arte del siglo XX* (1989) o *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia* (2007).

Evidentemente no son solo estos los mimbres que sustentan la crítica carneriana. Nos engañaríamos si redujéramos la crítica y los ensayos del autor al modelo de la crítica meramente formal e inmanentista. Porque si el análisis en la mayor parte de estos trabajos parte de una atención minuciosa al texto poético es para descubrir en él su trascendencia, el enlace con toda una tradición cultural, con un contexto histórico que se reconstruye en diálogo inseparable entre texto y contexto, con una ideología subyacente a todo producto cultural, que no desprecia en su análisis los instrumentos de la simbólica y de la antropología cultural, en sus diferentes disciplinas, y el estudio de su compleja integración en el sistema literario. Lejos del automatismo mecánico de la crítica sociológica más tosca y prejuiciada, que busca en el texto literario la confirmación de *a priori* ideológicos, la concepción del texto como producto cultural en los trabajos aquí reunidos implica una percepción del mundo *sub specie culturae*, una concepción del hombre como animal cultural y una visión del crítico, en sentido amplio, como antropólogo, como sujeto cultural. La concepción del texto como producto cultural no solo conlleva el intento de reconstrucción de la tradición intelectual en que se imbrica, sino también el análisis y la comprensión de la *historia cultural*, al modo de las propuestas de Roger Chartier o Peter Burke, de un momento concreto, teniendo en cuenta expedientes políticos, epistolarios, incluso hechos anecdóticos que muestran el texto literario como un texto circunstanciado, como diría Ortega. En



este sentido, resultan ejemplares los trabajos sobre Jorge Guillén, que continúan y completan la labor iniciada en *Cienfuegos. Investigación original de la oposición a cátedra de Lengua y Literatura Españolas (1925) y otros inéditos (1925-1939)* (2005), durante la guerra civil y lo que Carnero denomina como la “trampa sevillana”, aportando documentación fundamental para el conocimiento de aquellos acontecimientos, como el discurso completo del poeta en el Día de la Raza en la Universidad de Sevilla (Carnero detalla los problemas que tuvo Guillén y la solvencia con la que sorteó la situación: “Hispania se ha logrado –subrayaba el poeta ante Queipo de Llano– a fuerza de integrar en su espíritu creador [...] una muchedumbre de hechos diferenciales, de nobles rasgos locales”) o la correspondencia con el joven falangista Manuel Díez Crespo (gracias a él y a su entorno afín, pudo Guillén presentarse en Sevilla en 1936 como un intelectual, si no entusiasta de la “España nacional”, al menos no hostil con ella; resulta curioso cómo su corresponsal hispalense, que aún en diciembre de 1938 piensa que el poeta va a regresar a España, le expresa a fines de 1939 y en mayo de 1940 a Guillén, establecido ya en Estados Unidos, su envidia por su situación y se despide de él, tal vez con una alusión política implícita: “sepa usted que le recuerdo, le admiro y le comprendo cada día más”). En el caso de Juan Gil-Albert, Carnero reconstruye las tensiones ideológicas y estéticas entre las diversas tendencias comunistas y revolucionarias en que se debaten los intelectuales y artistas, que rodearon la celebración del Segundo Congreso Internacional en Defensa de la Cultura (la imposición del Realismo Socialista, la pugna entre trotskistas y estalinistas, etc.) en Valencia en 1937, para subrayar que la “Ponencia colectiva”, en la que participaron, entre otros, Gil-Albert, Miguel Hernández, Ramón Gaya y Arturo Serrano Plaja, fue “el texto de más altura intelectual entre los que produjeron los Congresos de 1937 y 1935”, y una “verdadera carga de profundidad” frente a las actitudes comunistas más radicales de defensa del arte como propaganda política. Pero además indaga en la actitud del poeta alcoyano durante su destierro, para descubrir que la clave de

su escritura en esos momentos (*Las ilusiones*) no será tanto la sumisión a la coyuntura histórica, sino la búsqueda de la paz interior como respuesta a la excepcionalidad de las circunstancias vividas.

La erudición en la crítica y el ensayo de Guillermo Carnero no atiende, o, al menos, no fundamentalmente, como quería Baltasar Gracián, a “ilustrar [...] la doctrina que se declara”; la erudición, empleada no tanto como criterio de autoridad, sino como modo de integrar el texto como producto de cultura en una tradición histórica, intelectual y cultural es uno de los elementos centrales del modelo crítico aquí desarrollado. No hace falta sino asomarse a los detalles que aparecen en la mayor parte de estos trabajos para comprobar que la erudición carneriana no es mera ilustración, sino el modo de reintegrar al texto a la tradición cultural a la que pertenece y al sistema literario que le otorga sentido. La erudición teje una red entre autor, lector, texto y tradición, mostrando la pertenencia a una misma comunidad cultural con una memoria común, un semejante *imaginario cultural*. *Imaginario cultural* es concepto que, de modo explícito o implícito, emplea varias veces Carnero en las páginas siguientes y que toma prestado de la antropología simbólica, a través posiblemente de su aplicación a la literatura por Antonio García Berrio (quien también ha hablado al respecto de *metapoesía mítica*), para referirse a aquellas formas conceptuales de la imaginación literaria que conforman el proceso creativo dentro de una tradición cultural particular de la que participa la obra y que la ahorma, que asume los hallazgos literarios precedentes consolidados en su calidad de mitos artísticos. Se establece, así, una diferencia entre el *imaginario cultural* y las *estructuras antropológicas de la imaginación* (según el modelo de Gilbert Durand, fundado en los trabajos de C. G. Jung o Gaston Bachelard), que proceden de modelos arquetípicos, de imágenes míticas o culturales primordiales, que subyacen en el proceso creativo muchas veces de modo inadvertido y subconsciente. El *imaginario cultural*, por lo tanto, viene a afirmar el sentimiento de

arraigo en una concreta tradición estética y cultural, una autoconciencia de dicha tradición cultural; es la manifestación textual de la voluntad de continuidad cultural, signo de la pertenencia a una tradición que se continúa en el ejercicio poético. La erudición crítica, por otro lado, apunta a una lectura compleja del texto literario, e implícitamente pone en cuestión el supuesto adanismo cultural con que cierta tradición crítica ha caracterizado a algunos autores; explicita precisamente aquellos referentes culturales, tópicos, símbolos, etc. que puedan permanecer ocultos para el lector en el texto. En este sentido, señala Carnero, hay que evitar minimizar la presencia de una cierta tradición en algunos poetas, aclamados en alguna ocasión como prototipos de lo sencillo y lo espontáneo, porque su erudición podría venir en más de un caso de la propia cultura en que se integran, sin que llegaran a ser conscientes de ella, lo que podría llevarnos a hablar de una especie de *inconsciente cultural*, paralelo al *inconsciente ideológico* (Juan Carlos Rodríguez) o al *inconsciente social* (Terry Eagleton) (la cultura como parte del *inconsciente social*) que ha venido defendiendo cierta crítica marxista. Es, en cierto modo, el caso de Miguel Hernández, pues el poeta oriolano muestra una clara dualidad ideológica entre 1933 y 1935, y se construye conscientemente en sus orígenes como poeta bajo dos modelos culturales con los que busca su doble incorporación al canon literario de la época, que ha trascendido ya el modelo neogongorino que él practica en *Perito en lunas*: el modelo del *pastor poeta* (“Simpático pastorcito caído en esta Navidad por este nacimiento madrileño”, escribirá Ernesto Giménez Caballero), con que espera triunfar en la institución literaria madrileña; el modelo del *obrero domesticado*, con que trata de ganarse un espacio entre el grupo de Ramón Sijé y *El Gallo Crisis* y el catolicismo ultraconservador que estos practican (a ello responderá su pseudo auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve, y sombra de lo que eras*). La figura del *poeta del pueblo* la construirá durante la guerra civil Tomás Navarro Tomás en el prólogo a *Viento del pueblo*.

La tesis carneriana, en este sentido, es clara: la escritura literaria, como cualquier producto cultural, solo puede hacerse desde el espacio de la cultura, desde una tradición cultural y estética con la que dialoga. No hay, pues, una concepción adánica del escritor, sino que este, como todo ser humano, es un animal cultural, el producto de un sistema (institución) cultural del que participa y transforma; porque, como dejó dicho Ortega en “Adán en el Paraíso” (1910), “sin esta condensación tradicional de pre-juicios no hay cultura”. O como planteaba Eliot en “Tradition and the Individual Talent” (1917) con otras palabras, “el sentido histórico impulsa a un hombre a escribir no meramente con su propia generación en los huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura europea desde Homero, y dentro de ella toda la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo”. En consecuencia, la oposición entre confesionalismo y elaboración literaria, entre vida y cultura, entre autenticidad y falsedad, que muchas veces exhibe una parte de la crítica para exaltar ciertos valores en algunos poetas, no es sino una falsificación más. Roman Jakobson ya había afirmado en 1934 en “¿Qué es poesía?”: “No creáis jamás al crítico que reivindica a un poeta en nombre de la autenticidad y de la naturalidad; él rechaza de hecho una tendencia poética, es decir, un conjunto de procedimientos deformantes, en nombre de otra tendencia poética, de otro conjunto de procedimientos deformantes”. Y añadía: “la poesía es falsedad, y el poeta que no se pone a mentir sin escrúpulos desde la primera palabra, no vale nada”. La supuesta autenticidad de un sentimentalismo (intimismo / confesionalismo) primario no es, pues, sino una construcción cultural, un conjunto de procedimientos establecidos que, agotados a ojos del poeta, reclama una superación mediante la construcción de un modelo expresivo diferente. Carnero se referirá en diversas ocasiones a esa expresión indirecta del sentimiento. Es precisamente ese el fundamento del culturalismo poético, entendido como “la proyección del yo lírico en personajes y circunstancias externas que lo expresan indirectamente y por analogía”,

escribirá en 2009 en la reedición de su estudio sobre el grupo *Cántico*. En este sentido, la poesía de Pablo García Baena supone un eslabón más con una tradición que arranca en el Barroco y que llega a la Generación del 27, pasando por el Simbolismo y el Modernismo; un eslabón entre la poesía de anteguerra y los intentos de renovación poética a mediados de los años sesenta. Así lo explica en “*Un navío cargado de palomas y especias: Pablo García Baena y la poesía novísima*”.

Toda propuesta estética nueva implica un cuestionamiento del canon establecido, una reformulación del estado de cosas imperante y de las relaciones de valor que las obras mantienen dentro del sistema de la literatura. T. S. Eliot lo explicó de modo meridiano en 1917 al señalar que “el orden existente está completo antes de la llegada de la obra nueva; para que el orden persista después de que la novedad sobreviene, el *todo* del orden existente debe alterarse, aunque sea levemente”. Es así como se produce la conformidad entre la novedad y la tradición, con un reajuste de relaciones y valores de cada obra con respecto al conjunto, de manera que “el pasado sería alterado por el presente tanto como el presente es dirigido por el pasado”. En este sentido, no cabe duda de que la propuesta estética que presentan los ensayos aquí recogidos plantea un modelo canónico concreto, una variación en el sistema de relaciones que establece la literatura y de la valoración de estas. No hay más que enunciar los autores y temas tratados en estos trabajos para percibir el canon estético que dibujan para la poesía española: Jorge Guillén, Miguel Hernández, Juan Gil-Albert, Pablo García Baena y los poetas del grupo *Cántico*. Pero no solo ha de tenerse en cuenta la selección de los nombres, sino también la elección de la perspectiva tratada en cada autor: el debate sobre el purismo y el neogongorismo en los albores del conflicto civil; la situación de algunos de estos autores en la contienda; la elaboración y recepción de *Perito en lunas* en el contexto literario de la época; la construcción de una utopía a través del mundo clásico en la poesía

de Gil-Albert; la reivindicación del imaginario cultural en la poesía de *Cántico*, frente al intimismo primario. Se dibuja de este modo una tradición contemporánea que enlaza con la Generación del 27 y que busca una línea poética reflexiva y meditativa (una “poesía del pensamiento”, como la concibe George Steiner), con especial atención a un léxico rico y a una alta potencialidad imaginaria, en la que el referente cultural resulta fundamental como correlato analógico y marca la distancia tanto del intimismo confesional derivado del neorromanticismo, como de la “poesía de combate” como conclusión extrema de una poética realista. Como bien apuntó Pierre Bourdieu, el *campo literario* “es un campo de luchas de competencia” que implica un enfrentamiento de las posiciones defendidas por los *recién llegados* al campo frente a las posiciones establecidas en él. “En ese libro de 1976 –reconocerá Carnero refiriéndose a su estudio sobre *Cántico*– condenaba toda una época [...] y me permitía sobrevolarla con sorna o indiferencia hacia casi todo el Olimpo hispánico. No cabe la menor duda de que algo o mucho de injusticia había en ello, pero es ley y fe de vida de la juventud el ser osada, extremada e injusta, sobre todo en los momentos de ruptura y cambio estético”. Se trataba de ir señalando los orígenes de aquella estética *novísima*, que encontraba sus precedentes en el Barroco, el Simbolismo y el Modernismo, la Generación del 27, el grupo de la revista *Cántico* y algunos otros eslabones perdidos.

Los ensayos reunidos en *Palabras en su vuelo*. (De Jorge Guillén a Pablo García Baena) dibujan una línea estética muy concreta y enuncian una respuesta contundente con respecto a los elementos dominantes del canon poético en el momento en que hace aparición la promoción de Guillermo Carnero: el intimismo confesional primario derivado del neorromanticismo rehumanizado; el modelo de poesía política en que había derivado la tendencia realista social desde los años cincuenta. Asunto bien distinto es si esos elementos eran realmente los dominantes estéticamente en aquel momento, o

si lo eran las consecuencias de las derivaciones epigonales que toda escuela literaria tiene. Lo cierto es que un grupo de aquellos jóvenes poetas de hace cincuenta años lo sintieron así y reaccionaron de modo radical: desarrollando una expresión analógica de la intimidad mediante la objetivación en personajes históricos y culturales y a través de un sistema referencial secundario; mediante un enriquecimiento de las fórmulas expresivas e imaginativas, derivadas de la actualización de algunos estilemas neobarrocos y neovanguardistas. Muchos de los trabajos aquí reunidos inciden en estos aspectos para reivindicar también toda una tradición cultural e intelectual a la que el poeta y el crítico se adscriben. En este sentido, estos ensayos reivindican una concepción del texto literario como producto cultural, obra de un *poeta de clerecía*, muy consciente de su labor, y no de un ingenio lego, que reclama una tradición concreta y un *imaginario cultural* determinado, como modo de estar en la cultura, que es la forma de estar en el mundo. El crítico, así, pone en juego sus convicciones, pensamientos e ideología, y emplea la erudición no tanto como criterio de autoridad, sino como la forma de integrar el texto literario en una tradición y comprenderlo en su complejidad. Estos trabajos se enfrentan, en consecuencia, a cualquier lectura reductora y superficial del texto literario, para reclamar una interpretación compleja y total de este, que, partiendo del análisis minucioso del detalle, llegue a una comprensión completa de la cosmovisión que encarna. La labor crítica y ensayística de Guillermo Carnero, tal como demuestra *Palabras en su vuelo*, enlaza directamente con lo mejor de la tradición crítica moderna para darnos una nueva lección de cómo debemos leer y entender la literatura contemporánea.

Juan José Lanz  
UPV/EHU





## Capítulo 1

### JORGE GUILLÉN Y LA GUERRA CIVIL: LA TRAMPA SEVILLANA<sup>1</sup>



*J*orge Guillén había sido lector en la Universidad de París entre 1917 y 1923, y se había casado en 1921; “los dos espléndidos Guillenitos”, como Pedro Salinas llamaba a Teresa y Claudio, le habían nacido respectivamente en 1922 y 1924. Necesitaba un trabajo estable que le proporcionara ingresos regulares, y tras nacer Claudio emprendió en toda regla la carrera profesoral: se doctoró y decidió opositar a una cátedra universitaria. Así se lo refirió Gerardo Diego a José M.<sup>a</sup> de Cossío, en carta de 13 de enero de 1925 (San José Lera (ed.) 1992, 10; Diego & Cossío 1996, 94). El 4 de enero le había escrito Pedro Salinas anunciándole, tras una visita al Ministerio de Instrucción Pública, la inminente convocatoria de varias cátedras (Guillén & Salinas 1992, 51). Juan Larrea, funcionario del Archivo Histórico Nacional, le escribía a Gerardo, el 8 de agosto, que Guillén había estado allí varios días revolviendo legajos (Larrea 1986, 193). Más adelante veremos cuáles. Salinas escribía a Guillén ese verano desde Burgos, donde era profesor en un curso para extranjeros, dándole ánimos (Guillén & Salinas 1992, 53); y el 25 de octubre,

cuando la oposición ya había empezado, adjuntando una carta de Pedro Sainz Rodríguez –secretario del tribunal– que demostraba que en él se tenía buen concepto de Guillén, y anunciando una tarjeta postal firmada también por Juan Ramón, Zenobia y Luis Cernuda, con el texto “Ánimo y recuerdos” (Guillén & Salinas 1992, 54 y 596). La carta de Salinas de 2 de noviembre (Guillén & Salinas 1992, 55) se hace eco de las noticias recibidas de Guillén, que le había dado cuenta de estar en puertas de la segunda parte del tercer ejercicio, y le da consejos sobre el cuarto; manifiesta una opinión sumamente desdeñosa sobre uno de los contrincantes de Guillén, Ángel Valbuena Prat, y nos revela que don Jorge había pedido a Salinas recomendaciones. Salinas, que no creía tener influencia sobre don Ramón Menéndez Pidal, presidente del tribunal, sugiere hacerle llegar la que le concierne a través de Américo Castro o Tomás Navarro Tomás.

Las normas por las que hubo de regirse la oposición de don Jorge eran las contenidas en el Real Decreto de 8 de abril de 1910 (*Gaceta de Madrid* de 14 de abril) y otros dos de 18 de mayo de 1923 (*Gaceta* de 19 de mayo). También, para cuestiones menores y de procedimiento, el de 15 de julio de 1921 (*Gaceta* de 16 de julio) y las Reales Órdenes de 12 y 24 de marzo de 1925 (*Gaceta* de 20 y 30 de marzo). Entre las obligaciones de los opositores se encontraba entregar un trabajo de investigación original, expuesto oralmente en uno de los ejercicios por el autor, y en su caso defendido de las objeciones que pudieran presentársele. La cátedra de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad de Murcia fue convocada por R.O. de 21 de enero de 1925 (*Gaceta* de 28 de enero), y resultó luego juzgada por un tribunal que presidía Ramón Menéndez Pidal. En la *Gaceta* de 24 de diciembre de 1925, terminada ya la oposición, se publicó el nombramiento de Guillén en Murcia.

Federico García Lorca ya estaba enterado del éxito de Guillén el 17 de diciembre, día en que le mandó un telegrama de enhorabuena (García Lorca 1997, 309). Debió de rumiar largamente la

seguridad que con ello obtenía Guillén, pues en carta de 2 de septiembre de 1926 (García Lorca 1997, 366-367) le confiesa estar pensando en ser “profesor de poesía” a su ejemplo y le pide consejo e instrucciones, como piensa pedirselos a Salinas. Guillén le contestó el 7, y a su vez Lorca el 9 (García Lorca 1997, 369-376), preguntando si le conviene un lectorado antes de opositar, y diciendo haberse comprado un fichero. Federico comentó esos fugaces proyectos con Salvador Dalí, y éste le recomendó que los olvidara (Santos Torroella (ed.) 1987, 44).

El expediente de la oposición me permitió publicar, en el citado volumen de 2005, siete inéditos que desde entonces se añaden a la obra en prosa de Guillén: la investigación original sobre Cienfuegos, el programa de la asignatura, la memoria sobre concepto, método, fuentes y pedagogía de la misma, y textos sobre Ascética y Mística, Caracteres generales de la literatura del siglo XIX, Francisco de Medrano, y el *Libro de Buen Amor*.

Guillén tomó posesión de su plaza de Murcia el 1 de febrero de 1926, y cesó el 6 de octubre de 1930 al haber pasado, por permuta con Pedro Salinas, a la Universidad de Sevilla, donde tomó posesión el día siguiente.

Resulta llamativo, en los tres años y medio que pasó Guillén en Murcia, el contraste (lo señala Díez de Revenga 1994) entre la satisfacción que sentía en la ciudad y entre el grupo de amigos que lo rodeaban, y el desencanto y el fastidio que, en cambio, le producía la Universidad. Es algo que no debe sorprendernos, siendo la murciana una Universidad de muy reciente creación y en la que los estudios de Letras eran materia preparatoria para los de Derecho impartidos allí, o para los de Filosofía y Letras en otras Universidades. Los estudiantes con los que don Jorge tenía que lidiar se tomaban seguramente su asignatura a beneficio de inventario. Otra causa de insatisfacción hubo de ser para don Jorge el haberle sido negada la plaza de archivero y bibliotecario de la Diputación de Murcia, que había solicitado al poco de instalarse en la ciudad, en

mayo de 1926 (Díez de Revenga 1982, 255-266). Una breve evocación de la oposición, la actividad docente en Murcia y el frustrado intento de conseguir en 1926 la vacante en la Diputación, puede leerse en Guerrero Ruiz (1931, 1983).

Por otra parte, la Universidad de Murcia, creada en 1915, estuvo a punto de ser suprimida en 1929 por el ministro de Instrucción Pública Eduardo Callejo. El intento agravó el escepticismo de Guillén y determinó una nueva etapa en su carrera docente: cuando se anuló ya había sido contratado como lector en Oxford, donde permaneció los cursos 1929-1930 y 1930-1931, para, acto seguido, trasladarse a la Universidad de Sevilla.

Su expediente en el archivo de la Universidad de Murcia (lo cita Díez de Revenga, 1993c) contiene, entre otros, los siguientes documentos: oficio de 10 de septiembre de 1930, del rector de Murcia al ministro de Instrucción Pública, acompañando la solicitud de permuta de cátedras entre Guillén y Salinas; certificado del decano de la Facultad de Letras de Murcia, 6 de octubre de 1930, del cese de Guillén en dicha fecha, de acuerdo con la concesión de la permuta por R.O. de 30 de septiembre, publicada en *Gaceta de Madrid* de 7 de octubre (reproducida en Pino 1984); oficio de 7 de octubre de 1930, del rector de la Universidad de Sevilla al de Murcia, comunicando la toma de posesión de Guillén en Sevilla aquel mismo día.

De la permuta hablaba ya Salinas a Guillén en carta de 21 de febrero de 1926 (Guillén & Salinas 1992, 61; Salinas 1996, 45). El asunto reaparece frecuentemente a partir de entonces: se refiere a él Salinas en cartas de 12 de marzo y 3 de septiembre de 1928, y de 11 de abril y 12 de noviembre de 1930 (Guillén & Salinas 1992, 84, 92, 108, 115), haciéndose eco en la segunda de la prisa de Guillén por dejar Murcia. El 20 de enero de 1929 (Guillén & Salinas 1992, 98) Salinas considera que la eventual supresión de la Universidad de Murcia es “una buena noticia” y sería un beneficio para Guillén, que podría obtener la excedencia forzosa o el traslado a otra Universidad, necesariamente mejor. Véanse las cavilaciones y opciones

propuestas en cartas de 12 de marzo y 5 y 25 de abril de 1928 por Salinas a su amigo, que hubiera querido no enseñar en Murcia durante el curso 1928-1929; y las gestiones de Salinas –cartas de 11 y 30 de abril y 6 de junio de 1930– para que Guillén pudiera seguir en Oxford el curso 1930-1931 (Guillén & Salinas 1992, 84, 87, 108, 109, 115). Salinas, que había dado conferencias en 1926 en Murcia, invitado por Guillén, no volvió a aquella Universidad como catedrático: se quedó en Madrid en comisión de servicios en la Escuela Central de Idiomas (véase su carta a Guillén de 12 de noviembre de 1930: Guillén & Salinas 1992, 115), hasta incorporarse plenamente a ella en 1933, cesando en Murcia el 8 de febrero, momento en que quedó vacante la cátedra murciana hasta ser ocupada por Joaquín de Entrambasaguas en 1934 (Díez de Revenga 1982, 1993c, 1994).

En cuanto a la parte positiva del episodio murciano, basta recordar cómo evocó don Jorge el encanto de la ciudad en “Una Murcia” (Guillén 1999, 725-728) y en la carta que escribió a su esposa al poco de desembarcar, ponderando la belleza de la luz y el paisaje (Ciplijauskaité, 1994). Véase también la de Cristóbal Hall de 20 de febrero de 1927 (Hall 1992, 38). Por otra parte, de aquel ambiente recibió la inspiración de muchos de los poemas que luego se integrarían en la primera edición de *Cántico* o en otras posteriores (Gimeno Casalduero 1981, Díez de Revenga 1993 a y b, Ruiz Funes 1993 y 1994, Ciplijauskaité 1994). No olvidemos que don Jorge estuvo en Murcia en el centro del círculo formado por Juan Guerrero, José Ballester, Antonio Oliver Belmás, Andrés Cegarra, Raimundo de los Reyes y Andrés Sobejano, y así participó muy destacadamente en la notable iniciativa cultural desarrollada en los años veinte por las que Francisco Javier Díez de Revenga ha llamado “revistas murcianas relacionadas con la generación del 27”: el *Suplemento literario de La Verdad*, *Verso y Prosa* y *Sudeste*.

El número 3 de *Sudeste* (enero de 1931) se abría con el “Adiós a Jorge Guillén” de Juan Guerrero Ruiz:

Quede en Murcia la indeleble memoria de su estancia aquí durante estos años, unida a la aparición de *Cántico*, libro capital en la nueva poesía española, entre cuyas hojas canta, como en los árboles alegres de mayo, el aire de las cumbres que rodean nuestra ciudad.

En 1936 era don Jorge catedrático en Sevilla. En agosto solicitó –sin éxito– permiso a su rector para asistir en octubre al congreso del PEN Club Argentino: quizás intentara salir legalmente de España, habida cuenta del estallido de la guerra civil. En aquel verano de 1936 su máxima preocupación fue sacar a sus hijos Teresa y Claudio del país, dejándolos en Francia al cuidado de sus abuelos maternos. El movimiento llamó la atención de los sublevados, por el hecho de hacerse en tan críticas circunstancias y por las sospechas relativas a las supuestas actividades conspiratorias de don Julio Guillén, padre del poeta, y dio lugar a la prisión de don Jorge y de su mujer, Germaine, en Pamplona (Lamento no poder documentar el episodio al haberse destruido en un incendio de 1978 el archivo de la cárcel pamplonesa, según me comunica la Dirección General de Instituciones Penitenciarias). En un ambiente de ejecuciones sumarias sin garantías judiciales, hubo don Jorge de temer lo peor, teniendo en cuenta el reciente asesinato de Federico García Lorca. Pudo librarse de la prisión gracias a la intervención de su padre, alertado por un amigo pamplonés, Víctor Navarro, y al quedar libre volvió a Sevilla, donde tenía su casa y sus papeles, probablemente para no despertar sospechas y por no tener trabajo seguro en el extranjero. Sin embargo, se encontraba en observación y bajo sospecha, y hubo de vivir en permanente inquietud desde entonces y hasta que tomó el camino del exilio. A esa posibilidad se refiere Salinas en carta de 8 de marzo de 1937 (Guillén & Salinas 1992, 177-178). Guillén le comunicó el incidente de Pamplona en carta de 7 de julio de 1937 desde Provins, mostrando su falta de fe en las dos Españas por igual y sugiriendo la posibilidad de pedir la excedencia (ibíd. 180-181).

En el verano de 1937 le llegó, estando en Francia, la acusación de la Comisión Depuradora instalada en Zaragoza, y se resistió a volver a Sevilla hasta conocer los cargos. Veamos el relato de aquellos días en la citada carta de 7 de julio de 1937:

El verano [de 1936] fue bastante desagradable. Del 5 al 9 de septiembre, en Pamplona, pasamos tal vez Germaine y yo los peores momentos de nuestra vida. [...] Sólo cuatro días. Mi padre intervino de un modo maravilloso. Imagínate con qué inquietud llegamos a Sevilla el 13 de septiembre. Nos encontramos con una grata sorpresa: que yo no tenía mal ambiente. La atmósfera acabó de despejarse con mi discurso en el paraninfo de la Universidad ante el gran visir y Queipo de Llano con motivo de la Fiesta de la Raza. Por otra parte, ocurría que mis viejos amigos eran falangistas -falangistas de después, no "camisas viejas": Crespo, Joaquín Romero, Pepe Rey, etc. Especialmente Manolo Díez Crespo, director de FE, el periódico falangista de Sevilla [...] El día 9 de mayo [de 1937] hice la mudanza de nuestro ajuar, desde entonces en un guardamuebles de Sevilla. Pasé el mes de mayo en Valladolid, y me encontré con que mi padre había sido perseguido [...] Y salí de España con una duda: si volvería o no en septiembre, agotadas las vacaciones del verano. Plan: pedir una licencia sin sueldo, y luego, más tarde, la excedencia, y pasar x tiempo fuera de España [...] Posición: ni comunista ni fascista, por supuesto. Pero en esta guerra, considerando como mal menor el triunfo nacionalista, el deseo de que triunfe un régimen que yo, en cuanto a mi vida personal, estimo inaceptable, y que habrá de eliminarme tarde o temprano [...] Y todo ello en el horror, con la vergüenza de cuanto se ha hecho y se hace en los dos bandos españoles, que son iguales o casi iguales [...] Así las cosas, el 1º de julio recibí dos noticias: que por una orden reciente se suprimía todo permiso de vacación en el extranjero, y que debía regresar inmediatamente a Sevilla, además, para que en la Universidad se me hiciese entrega de un pliego de cargos. [...] Eso voy a hacer: pedir la excedencia. Es posible que no consiga más que la destitución. ¡Peor para ellos!

Sin embargo, se encontraba en observación y bajo sospecha, como demostró la incoación, menos de un año después, del expediente disciplinario cerrado con la publicación, en el *Boletín Oficial del Estado* de 16 de diciembre de 1937, del siguiente Decreto:

Visto el expediente instruido a D. Pedro Jorge Guillén Álvarez, catedrático de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, de conformidad con la propuesta de la Comisión de Cultura y Enseñanza y con arreglo a lo dispuesto en el decreto de 8 de Noviembre de 1936 y órdenes de 10 del mismo mes y año y 17 de Febrero pasado, para su aplicación he resuelto: inhabilitar para el desempeño de cargos directivos y de confianza en instituciones culturales y de enseñanza a don Pedro Jorge Guillén Álvarez. Dios guarde a V.E. muchos años. Burgos, 13 de Diciembre de 1937. Segundo Año Triunfal. Francisco G. Jordana.

Véase la carta de Guillén a Salinas de 14 de marzo de 1938 (Guillén & Salinas 1992, 188). El 16 de noviembre de 1937 le escribía (ibíd. 183) que la persecución había amainado en Sevilla, si bien seguía siendo persona non grata para los sublevados en los pasillos del poder de Burgos, a pesar de haber tenido que realizar públicamente algún gesto conciliador, además de los que menciona la carta de 7 de julio:

La Falange de Sevilla ha publicado el poema de Claudel "A los mártires españoles"; yo fui el encargado de hacer la traducción.

Con ella se encontró don Jorge, dos años después, en las páginas de la *Antología poética del Alzamiento*, reunida por su casi homónimo Jorge Villén (Villén 1939, 151), si bien no apareció, afortunadamente, en la relación en mayúsculas epigráficas que, sobre el escudo de España y con el título de "Poetas del Imperio", abre la obra antes de la dedicatoria a José María Pemán y el prólogo del recopilador. La falta de repudio por Guillén de la rebelión militar,



y las concesiones a que se vio forzado, hubieron de interpretarse torcidamente en la España republicana; don Manuel Azaña (Azaña 2000, 998) escribió en su diario el 22 de junio de 1937:

En la España de los “nacionales” ningún poeta podrá ser mejor que Arriaza. Quisiera yo saber qué elegía podrá escribir el poeta Jorge Guillén a la memoria de su camarada García Lorca.

Unos años más tarde, el siempre malévolo Juan Ramón Jiménez, dando crédito a una información equivocada, acusará a don Jorge no sólo de la traducción de Claudel sino de haber recopilado la *Antología poética del Alzamiento* (Jiménez 1985, 324-325; 1990, 521; Hernández 1993, 201-203).

En el BOE fueron apareciendo relaciones de funcionarios, maestros y profesores de Instituto y de Universidad desposeídos de sus cátedras por el gobierno de Burgos. Así, por ejemplo, en el de 18 de agosto de 1939 Américo Castro, Claudio Sánchez Albornoz, Niceto Alcalá Zamora, Juan Peset Aleixandre, Pedro Salinas, Manuel Núñez Arenas. De hecho, don Jorge actuó con admirable cautela, pensando en sí mismo y en otros, e incluso en el último momento quiso guardar las formas y no romper la baraja, pidiendo legalmente la excedencia. Acaso creyera, como tantos otros, que el franquismo no iba a tener larga vida.

Y no nos lleve todo esto a pensar que su estancia en Sevilla no le ofreció más que sinsabores. Durante esa etapa escribió poemas de la edición 1936 de *Cántico*, colaboró en las revistas *Mediodía*, *Hojas de Poesía* y *Nueva Poesía*, y tuvo buenos amigos: el rector Ramón Carande, los poetas Joaquín Romero Murube, Rafael Laffón, Alejandro Collantes de Terán, Rafael Porlán y Manuel Díez Crespo, que iba a serle muy útil como destacado falangista local cuando volvió a la ciudad tras el incidente de Pamplona (véase Cruz Giráldez 1985, Barrera 1991).

El 14 de marzo de 1938 escribía Guillén a Salinas que, si no destituido a consecuencia de los cargos de 1937, sí había sido “inhabilitado para cargos directivos y de confianza” (Guillén & Salinas 1992, 188). Bien está que nos hiele el corazón una de las dos Españas, pero ambas es demasiado. Probablemente desde el verano de 1936 pensaba Guillén dejar España, y Salinas andaba buscándole trabajo en Estados Unidos (Guillén & Salinas 1992, 177-178); en julio de 1937, en Francia, dudaba de regresar a España tras las vacaciones (Guillén & Salinas 1992, 180-181). Harto de sinsabores y temeroso de futuras contingencias salió don Jorge del país en el verano de 1938. Cuando solicitó permiso a su rector, el 27 de junio, para pasar el verano en Valladolid, ya tenía en mente no regresar. Contó con la complicidad de las autoridades universitarias de Sevilla y con la ayuda de Pedro Sainz Rodríguez, entonces ministro de Franco, y a primeros de julio cruzó la frontera francesa (Piedra, ed., 1978, 13). No pudo así ayudar a Miguel Hernández, que, según escribió a José M.<sup>a</sup> de Cossío el 19 de abril de 1939, acudió a Sevilla a fines de aquel mes en busca del amparo de Guillén (Hernández, 1985, 71).

Así finalizó la carrera docente de Guillén en la Universidad española, y prosiguió, tras un curso en Canadá, en la norteamericana hasta su jubilación.

El expediente de don Jorge en la Universidad de Sevilla documenta muchas de las cuestiones a las que me vengo refiriendo. Se trata, entre otros papeles, de los siguientes:

. Oficio de Jorge Guillén al rector de la Universidad de Sevilla, el 22 de agosto de 1936 desde Pamplona, solicitando licencia durante el próximo mes de octubre para asistir al congreso de escritores organizado por el PEN Club argentino. Lo reproduzco en apéndice documental. Mario Hernández (1993, 169) publica el texto del telegrama de invitación, fechado el 18 de julio de aquel 1936.

. Carta personal al rector de Guillén desde Pamplona, cinco días después, reiterando lo pedido en el oficio acabado de citar. La reproduzco igualmente.

. Oficio del rector de Sevilla a Guillén, de 31 de agosto de 1936, denegando la solicitud.

. Tarjeta postal de Guillén al rector de Sevilla, con fecha 21 de junio de 1937, comunicándole sus señas en Provins (Francia).

. Oficio del rector a Guillén, 25 de junio de 1937, remitiéndole para sus alegaciones pliego de cargos de la Comisión depuradora A, radicada en la Universidad de Zaragoza.

. Carta de Guillén al secretario general de la Universidad de Sevilla, desde Provins el 2 de julio de 1937, declarando estar de vacaciones con autorización, y no poder volver a Sevilla por encontrarse enfermo; y rogando se le envíe el pliego de cargos. La cita íntegra Cruz Giráldez 1985, 100-101, y fragmentariamente Hernández 1993, 191-192.

. Oficio de la Comisión Depuradora A al rector de la Universidad de Sevilla, en Zaragoza a 15 de julio de 1937, contestando a su consulta del día 10 sobre el envío a Guillén del pliego de cargos, y autorizándolo.

. Copia de oficio del secretario general de la Universidad de Sevilla a Guillén, 19 de julio, remitiéndole el pliego de cargos en sobre cerrado y aconsejándole legalice su situación solicitando permiso para permanecer en Francia.

. Oficio de Guillén al rector, Sevilla 3 de agosto, adjuntando contestación al pliego de cargos para su remisión a la Comisión Depuradora. Lo reproduzco. La citada contestación al pliego de cargos falta; veremos en seguida dónde se encuentra.

. Oficio del rector a la Comisión, 5 de agosto, adjuntando la respuesta de Guillén.

. Orden de 13 de diciembre de 1937 (aparecida en *BOE* de 16), inhabilitando a Guillén para el desempeño de cargos de confianza en instituciones docentes y culturales.

. Oficio de Guillén al rector, 27 de junio de 1938, solicitando permiso para pasar el verano en Valladolid. Informe favorable del decano y permiso del rector, el mismo día.

. Oficio del rector, 17 de octubre, al decano de la Facultad de Letras, comunicando que Guillén puede continuar en el extranjero.

. Solicitud de Guillén al rector de Sevilla, 15 de abril de 1939, desde Middlebury (USA), de envío de una instancia al ministro de Educación. El rector accede el 8 de mayo.

. Comunicación del rector de Sevilla al habilitado de la Universidad, 31 de octubre de 1939, de la concesión a Guillén de excedencia voluntaria con fecha 7 de octubre. Certificación por el secretario general de la Universidad, el 11 de noviembre. Reproduzco esta última.

Una de las mayores y más gratas sorpresas que esta investigación me ha deparado ha sido el hallazgo, en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, del legajo de signatura "Educación (5) 12.55, 1.968", que contiene el expediente profesional, como funcionario, de don Jorge, entre 1927 y 1979; entre otros, los papeles tocantes al ya mencionado expediente disciplinario de 1937, en concreto éstos:

. Apertura del expediente, en Zaragoza y 18 de junio de 1937, en virtud del Decreto de 8 de noviembre de 1936 y la Orden de 10 de noviembre. La "comisión depuradora", formada por cinco catedráticos, la presidía Antonio de Gregorio Rocasolano, con Ángel González Palencia como secretario. (Sobre aquellas comisiones véanse Decreto de 8 de noviembre y Orden de 10 de noviembre de 1936, *BOE* de 11 de noviembre. El primero declaraba la necesidad

de emprender “una revisión total y profunda en el personal de Instrucción Pública, trámite previo a una reorganización radical y definitiva de la enseñanza, extirpando así de raíz esas falsas doctrinas que con sus apóstoles han sido los principales factores de la trágica situación a que fue llevada nuestra Patria”). En el expediente de don Jorge se resumen varios informes. Según los del Gobierno Civil de Sevilla, el Servicio de Inteligencia Militar de Burgos y dos de procedencia indefinida, don Jorge es persona de buena conducta y –por extraña que resulte la combinación– simpatizante de izquierdas y “de avanzada ideología en el orden político y religioso”, “laico pero no sectario”, apolítico y afecto sinceramente a la sublevación militar (el “Movimiento Salvador”), prestando servicios como guardia cívico. También se dice que no es peligroso, aunque “su conocida significación ideológica y el prestigio de que goza pueden influir en los escolares”.

El rector de la Universidad de Sevilla recuerda, por su parte, que don Jorge se presentó libremente en la ciudad el 15 de septiembre de 1936, y pronunció el Día de la Raza (12 de octubre), ante el general Queipo de Llano y el jalifa, un discurso “muy españolista y que mereció alabanzas”. Un catedrático no identificado de la Universidad de Sevilla dice que la citada aparición de Guillén en la ciudad causó gran sorpresa, y que el discurso, por el que fue “muy felicitado”, contenía “grandes alabanzas para los moros”.

El expediente termina con el resumen de los cargos y su envío al encausado para que formule sus alegaciones en el plazo de diez días.

Lo acompañan los siguientes documentos: copia de los informes del Estado Mayor del Ejército del Norte y del general jefe del Ejército del Centro, y de los Gobiernos de Sevilla y Valladolid; páginas 5 y 6 del periódico *FE [Falange Española]* de Sevilla de 13 de octubre de 1936, en la primera de las cuales se reproduce el discurso antes citado.

El primero de los citados informes afirma que el padre de don Jorge, Julio Guillén, es representante en Valladolid de Santiago Alba, y al llegar la República se unió a Lerroux. Al comenzar la guerra se propuso pasar a Francia grandes sumas de dinero por cuenta de Alba o de sectores marxistas; es enemigo del Estado surgido del alzamiento militar y tiene el designio de infiltrar agentes en puestos de importancia gubernamental. Su hijo Jorge lo secunda en tales manejos y es un posible espía, en la España franquista –en la que permanece de mala fe y contra todo pronóstico–, del judaísmo y la masonería internacional. No hace falta decir que se trata de una manifestación delirante, como era propio de la ideología de la sublevación del 18 de julio, del fantasma de la supuesta conspiración judeomasónica. El segundo, muy breve, no añade nada esencial: cree posible, por ejemplo, que Guillén, casado con una judía, sea masón, punto que niega el informe del Gobierno de Sevilla, el documento que, en este conjunto, resulta más favorable a Guillén, seguramente gracias a la influencia en los círculos del poder del joven poeta Manuel Díez Crespo, fundador de la revista *Hojas de Poesía* y posteriormente jefecillo de la Falange sevillana y director de su periódico (*FE*) en la capital andaluza. Según el Gobierno de Valladolid, don Jorge y su esposa son militantemente antirreligiosos.

Según *FE* de Sevilla, don Jorge pronunció el discurso de marrras en el paraninfo, ante Queipo de Llano, las autoridades musulmanas del Norte de África que secundaron la sublevación del 18 de julio, el rector y decanos de la Universidad y una guardia de Falange. Junto a la humillación de fingirse adepto al llamado Movimiento, de inscribirse como guardia cívico y de traducir a Claudel como supuesta prueba de militancia católica y conservadora, el discurso hubo de ser el peor de los tragos del calvario de don Jorge en la Sevilla ocupada por las tropas de Queipo. Resolvió la situación con habilidad y dignidad, refiriéndose a la noción de Hispanidad como sucesora de la idea imperial, al nódulo castellano como gestor

de la Historia de España, a las heroicas virtudes del pueblo español, actualizadas en la gesta del Alcázar de Toledo, al carácter de la ciudad como crisol de la fusión de culturas (con discreta omisión de la hebrea y exaltación de la musulmana, como era obligado). Véase un apresurado comentario de este episodio en Trapiello 1994, 42-44, 192-196, y un análisis detallado y comprensivo, con la cita de amplios fragmentos del discurso, en Hernández 1993, 175-188.

El 3 de agosto de 1937, Guillén escribe desde Sevilla al presidente de la Comisión depuradora declarando que se encontraba en Francia disfrutando de sus vacaciones cuando recibió la orden de regresar a Sevilla, cosa que hizo tan pronto se repuso de la enfermedad –una congestión hepática– acreditada por un certificado médico de 27 de julio, que se adjunta. Por ello –dice– no ha podido, hasta el día de la fecha, remitir su respuesta al pliego de cargos de junio. En dicha respuesta alega lo siguiente: siempre ha sido apolítico, antimarxista y contrario al Frente Popular; regresó voluntariamente a Sevilla en 1936 y 1937; su discurso de 1936 prueba su “manera de sentir la Patria española” y su “adhesión al Movimiento Nacional”; su formación religiosa es “profundamente española”, y así lo acreditan sus clases y conferencias, anteriores a la guerra civil, sobre Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y otros escritores religiosos españoles.

El fallo de la Comisión, con fecha 4 de octubre de 1937, fue la ya citada inhabilitación para cargos directivos y de confianza, y la suspensión de empleo y sueldo por dos años. Un oficio de la Junta Técnica del Estado a la Comisión de Cultura y Enseñanza, de 13 de diciembre, así lo ordena, y esta última lo comunica al rector de Sevilla el 16.

Por otra parte, el legajo conserva la solicitud manuscrita de Guillén desde Middlebury, el 15 de abril de 1939, al Ministro de Educación, solicitando la excedencia voluntaria; remitida al rector de Sevilla, éste la cursó el 8 de mayo, y el Ministerio la aceptó el 7

de octubre. Don Jorge fue dado definitivamente de baja en el escalafón de 1948.

El expediente del legajo (5)12.55, 1.968 termina con un conjunto de papeles de fecha muy posterior, ya fallecido el general Franco y reinstalado don Jorge en España. En carta manuscrita de 2 de junio de 1979, dirigida desde Málaga al Director general de Ordenación Universitaria, solicitó se le reconocieran sus derechos como catedrático de Murcia y Sevilla. Una resolución del Ministerio de Universidades e Investigación de 30 de junio de ese mismo año, publicada en *BOE* de 3 de septiembre, le concedió la jubilación con fecha 18 de enero de 1963, la de su septuagésimo cumpleaños. Al recibir la noticia don Jorge preguntó al Ministerio, en carta de 16 de julio de 1979, cuál iba a ser la cuantía de su pensión. Un oficio de 28 de julio lo remitió, para dicha consulta, a la Subdirección General de Clases Pasivas de la Dirección General del Tesoro y Presupuestos. Sin embargo, no he podido hallar rastro de don Jorge en el archivo de la Dirección General de Costes de Personal y Pensiones.

Doy en apéndice estos documentos, salvo el certificado médico de 1937, los oficios del rector de Sevilla y del Ministerio de Educación de 8 de mayo y 7 de octubre de 1939, respectivamente, y los escritos citados de 1979.

## APÉNDICE 1

### **Documentos procedentes del expediente de Jorge Guillén en la Universidad de Sevilla**

#### 1. Oficio autógrafo. (2 páginas)

Pedro Jorge Guillén Álvarez, catedrático de Literatura Española en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, habiendo sido invitado el 15 de Julio pasado por el PEN CLUB de la República Ar-



gentina como “huésped de honor” al Congreso de Escritores que, organizado por dicha asociación literaria, ha de celebrarse en Buenos Aires durante el mes de Septiembre próximo, respetuosamente solicita de V.E. una licencia de un mes, que debiendo contarse desde el 2 de Octubre, obligaría a reanudar la función docente el 2 de Noviembre: favor señaladísimo que espera merecer de V.E.

Pamplona, 22 de Agosto de 1936.

Pedro Jorge Guillén Álvarez [firmado]

Ilmo. Sr. Rector de la Universidad de Sevilla.

[Al margen un sello que dice: “Universidad de Sevilla. 29 Agosto. 1936. Entrada n.º 1.107.” – Y esta nota mecanografiada: “Careciendo este Rectorado de facultades para ello, desestímese lo solicitado. 31-8-936. Dr. Mota (firmado).]

2. Carta autógrafa. (2 páginas).

Pamplona, Hotel Cisne, 27 de Agosto de 1936.

Señor Don Mariano Mota, Rector de la Universidad de Sevilla.

Mi respetable amigo y compañero: Hace unos días dirigí un oficio al Rectorado y una carta particular al Señor González Meneses. Hoy llega a mi conocimiento que es usted el Rector. Y después de felicitarle muy cordialmente, deseándole todas las posibles venturas en el ejercicio de su Autoridad, me creo obligado a rogarle que acoja con benevolencia dicho oficio. Como usted sabe, el Pen Club es una asociación exclusivamente literaria, en absoluto apolítica y ajena a cualquier extremismo.

Con todo respeto le saluda su afectísimo amigo y compañero,

Jorge Guillén [firmado]

3. Oficio mecanografiado, en papel timbrado de la Univ. de Sevilla. (1 página)

Excmo. Sr.:

Remito a V.E. el adjunto sobre, que contiene mi contestación al pliego de cargos que me ha dirigido la Comisión Depuradora A, acompañada de los documentos que presento; y le ruego que se digna elevarlos al citado organismo.

Dios guarde a V.E. muchos años.

Sevilla, 3 de Agosto de 1937. II Año Triunfal.

El catedrático de la Facultad de Letras,

Jorge Guillén [firmado]

Excmo. Sr. Rector de la Universidad de Sevilla.

[Sello al margen que dice: "Universidad de Sevilla. 5 Ago. 1937. Entrada n.º 2.076 - Y esta anotación manuscrita: "Como se pide. Dr. Mota"]

4. Oficio manuscrito, en papel timbrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Univ. de Sevilla. (1 página)

Excelentísimo Señor:

Tengo el honor de rogar a V.E. se digne concederme la licencia necesaria para ir a Valladolid y reunirme con mi familia durante el presente verano.

Dios guarde a V.E. muchos años.

Sevilla, 27 de Junio de 1938, II Año Triunfal.

El catedrático

Pedro Jorge Guillén Álvarez [firmado]

Excmo. Sr. Rector de la Universidad.

[Sello al margen: Universidad ---- (ilegible). 27 Jun. 1938. Entrada n.º 1.684]

5. Oficio mecanografiado, en papel timbrado de la Universidad de Sevilla. (1 página).

Don Manuel de Jesús López Guerrero, licenciado en Derecho y Secretario general de la Universidad de Sevilla,

CERTIFICO: que el catedrático numerario de Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de esta Universidad, D. Pedro Jorge Guillén, ha cesado con fecha siete de octubre último por haberle sido concedida la excedencia voluntaria en el expresado cargo por Orden Ministerial de igual fecha.

Y para que conste y surta sus efectos, expido la presente certificación con el visto bueno del Excmo. Sr. Rector de esta Universidad y sello

de la misma, en Sevilla a once de noviembre de mil novecientos treinta y nueve. Año de la Victoria.

Manuel de J. López Guerrero [firmado]

Vº Bº. El Rector. Dr. Mota [firmado y sellado]

## APÉNDICE 2

### **Documentos procedentes del legajo (5) 12. 55, 1.968, Sección Educación, del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.**

1.- EXPEDIENTE instruido al profesor catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla Don Pedro Jorge Guillén Álvarez por la Comisión Depuradora del Profesorado Universitario, en virtud del Decreto de 8 de Noviembre de 1936, y Orden de 10 del mismo mes y año.

(impreso, mecanografiado y manuscrito, 5 páginas folio).

[En la parte superior del primer folio, escrito a mano: "11.000 pts." – el sueldo de Guillén en el momento; arriba a la derecha, un sello de caucho entintado que dice "Resuelto – Archivo -- 74"].

**Fecha de incoación:** 18 Junio 1937.

#### **Comisión depuradora:**

Don Antonio de Gregorio Rocasolano, Presidente

Don Lorenzo Torremocha Téllez, vocal

Don Teodoro Andrés Marcos, vocal

Don Isaías Sánchez y Sánchez-Tejerina, vocal

Don Cándido A. González Palencia, secretario.

**Diligencia de apertura.** Se abre este expediente en virtud de nombramiento hecho por el Presidente de la Junta técnica del Estado, Excmo. Sr. Don Fidel Dávila, de una Comisión compuesta por los cinco catedráticos firmantes de este expediente, con objeto de proceder a la depuración y selección del Profesorado Universitario en sus diferentes categorías, dando comienzo al mismo en Zaragoza el día 18 de Junio de 1937.

**Informes recibidos de los Centros Oficiales que se expresan a continuación.**

Informe del Gobierno Civil de la provincia de Sevilla: Simpatizante con las izquierdas, sin manifiestas actuaciones políticas. En la actualidad adherido al Movimiento Salvador, prestando servicios como guardia cívico. De buena conducta moral y fiel cumplidor de las obligaciones de su cargo.

Informe [tachado: "de la Audiencia de"] recogido por un vocal de la Comisión: Competente y de buena conducta social y profesional. Laico pero no sectario. De ideología izquierdista y simpatizante con Azaña, aunque sin actuar en política. Parece adherido sinceramente al Movimiento. Por su moderación no resulta peligroso, pero su conocida significación ideológica y el prestigio de que goza pueden influir en los escolares.

Informe del Gobierno Militar de [en blanco].

[Tachado: "Informe de la Jefatura Superior de Policía] Informe del S.I.M. [Servicio de Inteligencia Militar] de Burgos: Simpatizante con los elementos que integraron el Frente Popular; en la actualidad presta sus servicios como guardia cívico, siendo moralmente un individuo de buena conducta y fiel cumplidor de los deberes de su cargo.

Informe recibido por un vocal de la Comisión: De avanzada ideología en el orden político y religioso. De prestigio profesional y buena conducta personal. En política, simpatizante, aunque ignoro si afiliado, del partido de Acción Republicana. Protegido por las izquierdas. Se presentó en Sevilla y actualmente presta servicio en las Milicias nacionales.

Informe del Rector, verbal, al Vocal Delegado: Pronunció un discurso ante el Jalifa y el General Queipo de Llano, muy españolista y que mereció alabanzas. Estaba en Pamplona en los primeros meses del Movimiento Nacional y pidió permiso al Rector para dar una conferencia en una República Hispano-Americana, y se le negó. Se presentó el 15 de septiembre de 1936.

Informe de un catedrático de la Universidad (de Sevilla): Confirma su compenetración y convivencia con los catedráticos izquierdistas. Causó gran extrañeza, cuando se presentó en Sevilla, a los catedráticos de derechas. Daba conferencias en el Instituto Hispano-Cubano con los izquierdistas militantes, donde sólo ellos actuaban (Carande, Pedroso, Ots,

de la Mata, Rubio Sacristán). Pronunció un discurso ante el Excmo. Señor General Queipo de Llano y el Jalifa, con grandes alabanzas para los moros, siendo muy felicitado.

**Providencia.** En vista de los informes anteriores, se formula el pliego de cargos, del que se dará traslado a Don Pedro Jorge Guillén Álvarez en la forma prescrita por las disposiciones reguladoras de esta Comisión.

### **Pliego de cargos**

Primero: simpatizante con las izquierdas (Gobierno Civil).

Segundo: simpatizante con los elementos que integraron el Frente Popular (S.I.M. de Burgos).

Tercero: en los primeros meses del Movimiento Nacional pidió permiso al Rector para ir a dar una conferencia a una República Hispano-Americana, y se le negó (Informe del Rectorado).

Cuarto: de avanzada ideología en el orden político y religioso.

Quinto: simpatizante del partido de Acción Republicana, y probable afiliado.

Sexto: protegido por las izquierdas (Informe recibido por un vocal de la Comisión).

Séptimo: compenetrado con los catedráticos de izquierdas.

Octavo: conferenciante del Instituto Hispano-Cubano, donde sólo daban conferencias los catedráticos militantes de izquierdas (Carande, Pedroso, Ots, de la Mata, Rubio Sacristán).

Zaragoza, 18 de Junio de 1937.

El Secretario de la Comisión, C.A. González Palencia [firmado y rubricado].

**Oficio.** En la fecha anteriormente expresada se remite una copia literal del pliego de cargos bajo sobre cerrado, y una vez contestado por escrito en el improrrogable plazo de diez días por el Sr. Guillén Álvarez se unirá al expediente con los documentos que acompañe, debiendo entregarlo al Sr. Presidente de la Comisión o enviándolo a la misma por correo certificado.

## **2. GUILLÉN ALVAREZ, JORGE. Informe del Estado Mayor del Ejército del Norte.**

(copia mecanografiada, 2 páginas).

[En la parte superior, manuscrito, "Álvarez". En la superior izquierda, cruzando el texto mecanografiado: "N.º 74"].

JORGE GUILLÉN ÁLVAREZ. Catedrático de la Universidad de Sevilla. Actualmente en Constitución 12, 2º izquierda, Valladolid. Es hijo del lugarteniente de Santiago Alba<sup>2</sup> en Valladolid, Julio Guillén Sáenz, personaje conocido en esta plaza por sus chanchullos políticos con ventajas económicas. = Este tal Julio Guillén Sáenz al venir la República dio alta en el Grupo Radical que acaudillaba Lerroux<sup>3</sup>, y desde él en unión con los demás grupos del Frente Popular lanzó a la opinión pública una serie de papeluchos tan indignos como han sido todos los leídos.= Al separarse Lerroux del Frente Popular y entrar Alba en el partido Radical, éste sigue el plan de ellos, alternando a la vez con el grupo intelectual de todos los partidos de izquierdas.= En los primeros meses del Glorioso Movimiento, este tal Julio Guillén Sáenz traza un viaje a Francia, comienzo de los que tenía en proyecto, con el propósito de llevar a aquella nación 100.000 ptas., al parecer para Alba, y según opinión de otros para manejos del marxismo, viaje que no pudo llevar a efecto porque comprobó que había grandes inconvenientes en la frontera, pero nada se sabe de los motivos.= Julio Guillén es el presidente de la Electra Popular Vallisoletana, sociedad dedicada a la explotación de energía eléctrica, sociedad que está controlada por Alba y que es conocida tanto por sus chanchullos como por el personal directivo con que cuenta, por ser de los más enemigos tanto del Nuevo Estado como le fueron de la Dictadura, que la declararon odio a muerte nada más nacer.= Julio Guillén Sáenz, a poco de implantarse la República era conocedor de los planes del Frente Popular, según se dice, por causa de su hijo Jorge, que es conocedor de ellos por estar casado con una judía francesa cuyo padre tiene influencia en la masonería internacional y en particular en la francesa, desde la cual se tramaba contra los destinos de España.= Merced a la influencia de su padre, pidieron su puesta en libertad, e inmediatamente ella marchó a Francia con sus hijos, y él quedó en terreno liberado, aparentando campaña patriótica y arrimándose a elementos que pudieran acercarle al Jefe del Estado. Ya consiguió bastante, pues en un

homenaje que se hizo al caudillo éste leyó unas poesías dedicadas a él precisamente, y desde entonces goza de simpatías simpar [sic].= Este Jorge Guillén es catedrático honorífico de la Universidad de Osborne (Francia), y no sé qué otro cargo también de honor en una Universidad de Londres, todo ello conseguido en los tiempos del Frente Popular y merced a manejos de la masonería.= Se asegura que el suegro es un judío de mucha influencia, que la hija (la mujer) no renegó de su religión al casarse, que hace constantes y trazados viajes a Francia este Guillén con propósitos de relacionarse con su suegro y servirle ciegamente.= Que sigue siendo profesor de la Universidad de Sevilla y que se supone que no desempeña otro papel en la España liberada que el de recoger informes que puedan tener alguna importancia para la masonería, y que es persona de gran desconfianza y anda con entera libertad.= En cuanto a su padre, conociendo sus ideas, sabiendo que es el cacique de Alba y del grupo albista de Valladolid, que todos son ocultos y temidos enemigos del régimen y que procura meterles a todos ellos en cargos del Nuevo Estado con el propósito de desconectar una labor, de corromper una santa idea, debe seguirse de cerca, pues considero es el más peligroso enemigo que el Nuevo Estado tiene en Valladolid.= Es copia.= El Gobernador General.= Hay un sello en tinta que dice: "Gobierno General del Estado Español". [sic].

### **3. Informe del General Jefe del Ejército del Centro.= JORGE GUILLÉN ÁLVAREZ, Catedrático de la Universidad de Sevilla.**

(mecnografiado, 1 página).

Desde muy joven vivió en Francia, donde fue profesor en la Universidad de la Sorbona, en París, y no de "Osborne", que es la marca de un vino, como se dice en la petición de informe.= En Valladolid vivía a temporadas, durante las vacaciones, y en éstas frecuentaba la peña de intelectuales albistas.= En Madrid fue del grupo vanguardista de intelectuales, en su mayoría de izquierdas.= Se halla casado con una francesa, hija de un hacendado judío que se asegura es masón. No tendría nada de particular que lo fuera el referido.= En la actualidad ha sido visto en Salamanca, en el Gran Hotel, ignorándose qué haga en aquella ciudad.= Es copia.= El Gobernador General.= Hay un sello en tinta que dice: "Gobierno General del Estado Español". ES COPIA.

[Sello de caucho que dice: "Junta técnica del Estado – Comisión de Cultura y Enseñanza].

**4. JORGE GUILLÉN ÁLVAREZ, Catedrático de Literatura de la Universidad de Sevilla. [Copia del Informe del Gobierno de Sevilla]**

(mecanografiado, 2 páginas folio).

Es persona que goza de inmejorable reputación entre sus compañeros, y que merece buen crédito a todos ellos así como al Rector de la Universidad de Sevilla, hasta el extremo de que por indicación de varios catedráticos fue encargado de dar una conferencia en el salón de actos de la Universidad con motivo de la fiesta de la Raza, conferencia en la que encauzó [sic por ¿"ensalzó"?] el Movimiento Nacional y a la que asistió el Excmo. Sr. General Jefe del Ejército del Sur; asimismo su conducta privada es buena, sin que ningún vecino de su casa ni de las calles adyacentes tenga que decir nada de él. En cuanto a su actuación política, es nula en Sevilla, y se tiene la creencia de que siempre ha estado alejado de ella, pues dadas sus aficiones literarias sólo se ocupa de ello, y todas sus relaciones giran en torno de literatos sin motivo alguno político, estando reputado como persona de orden, y desde luego no figura ni como actuante ni aun siquiera como simpatizante de la masonería.= Al advenimiento del Glorioso Movimiento Nacional dicho señor se encontraba, según parece, en Pamplona, y se apresuró a regresar seguidamente a esta capital (Sevilla) en cumplimiento de sus deberes, dándose el caso de que en varias ocasiones ha manifestado su manera de sentir, diciendo que éste era un Movimiento en el que no cabía opción pues se trataba de un Movimiento rígido [¿regido?] en la España Nacional por su grupo de personas decentes [sic], y del lado contrario sólo había un atajo [sic] de granujas. Después de incorporarse a su cátedra ha explicado unos cursillos de Literatura, y tampoco se le ha visto que pudiera tener tendencia izquierdista, mereciendo la confianza del claustro de profesores.= Ha pertenecido a las Milicias Nacionales, donde prestaba sus servicios, y todos los servicios, tanto por sus actos anteriores como posteriores a la iniciación del Movimiento, hacen creer que se trata de persona adicta a nuestra Causa y alejada por completo de toda ideología política, dedicándose únicamente a la Literatura, conociéndosele como poeta de mérito.= Tiene pasaporte expedido en Sevilla el 27 de abril del 37,



pasaporte que le fue expedido en virtud de un volante de la División Orgánica que le garantizaba, dirigido al Sr. Delegado de Orden Público y firmado al parecer por D. Fernando Fuster. El volante en cuestión obra archivado en el Negociado de pasaportes de la Jefatura de Sevilla.= Es copia.= El Gobernador General.= Hay un sello en tinta que dice: "Gobierno General del Estado Español". ES COPIA.

**5. JORGE GUILLÉN ALVAREZ, de 44 años, Catedrático, natural y domiciliado en ésta, General Mola, 12.**

**[Copia del Informe del Gobierno de Valladolid]**

(mecnografiado, 1 página folio).

Su conducta profesional es desconocida en esta ciudad, por desempeñar su cátedra en Sevilla, siendo su permanencia en Valladolid muy breve. En cuanto a su conducta social particular, se ha llegado a la conclusión de que cuenta en ésta con un reducido número de amigos que no aportan ningún detalle que pueda resultar interesante. Se halla casado con una mujer judía, y ambos combaten acérrimamente la idea religiosa, hasta el extremo de prohibir a su hija, niña de corta edad, que recibiera clase de religión en el Instituto Lacome, en el que se educaba y del que la sacaron sus padres ante la negativa del profesorado a acceder a sus deseos.= Realiza frecuentes viajes al extranjero sin que pueda puntualizarse la finalidad de ellos [*sic*]; pero como también su padre, Julio Guillén, va con frecuencia a París, uniéndole gran amistad con Santiago Alba, al que se halla ligado en varios negocios, se supone que dichos viajes los realizan para entrevistarse con dicho señor.= Su actuación política en esta provincia es casi nula, aun cuando se sabe que es de tendencia izquierdista; sin embargo, hay noticias de que con posterioridad al Glorioso Movimiento dio en Sevilla alguna conferencia de carácter españolista, algunos de cuyos conceptos fueron reproducidos por el periódico *Libertad* de esta capital.= Es copia.= El Gobernador General.= Hay un sello en tinta que dice: "Gobierno General del Estado Español". ES COPIA.

**6. DISCURSO DE DON JORGE GUILLÉN [el 12 de Octubre de 1936, en el paraninfo de la Universidad de Sevilla].**

*FE [Falange Española]*, Sevilla, 13 de Octubre de 1936, pág. 5.

Bienvenidos sean a esta Universidad Su Excelencia el Gran Visir y los Dignatarios de su séquito. En Sevilla han entrado por primera vez como si hubiesen vuelto a una ciudad conocida de antiguo, entrañablemente ligada a la memoria del mejor tiempo pasado. No es otra la verdad: Andalucía cala siempre, y en esta ocasión con la más complacida conciencia, hasta su etimológico Al-Andalus.

El rey Almotasín entró una vez en casa de un súbdito suyo y preguntó a su hijo pequeño Al-Fath: “¿Qué casa es más hermosa, la del Príncipe de los Creyentes o la de tu padre?”.

El muchacho contestó: “La casa de mi padre es más hermosa, ya que el Príncipe de los Creyentes está ahora en ella”.

Asimismo, la mansión más hermosa y más sonriente de Sevilla es ahora la Universidad, porque en ella están Su Excelencia el Gran Visir y los Dignatarios de su séquito.

Apoyándose en la anécdota clásica, valga esa hipérbole arábigoandaluza para declarar la reverencia, el respeto, la admiración con que son aquí recibidos los representantes de este Islam tan íntimamente vinculado al solar español, tan firmemente adicto a la causa española.

Y ahora un saludo respetuoso, pero también muy respetuosamente cordial y entusiasta, al Excelentísimo Señor General, si tan admirado en todo el territorio de la nueva España, más querido aún en Sevilla, donde el corazón de cada habitante le dedica un afecto que parece ya el resultado de un trato personal.

Señores:

Nada podría honrar a la Universidad de Sevilla como el acoger y reunir en este salón de actos a las ilustres autoridades aquí presentes para celebrar, con su venia y en su honor, la Fiesta de la Raza en este año de 1936. ¡Año memorable! A todos nosotros, españoles y amigos de España, esa fecha nos asocia en la unanimidad más grave que sin duda nos ha conmovido y removido dentro del ámbito hispánico. Y ya este adjetivo, este simple adjetivo “hispánico”, nos sitúa en la plena celebración de nuestra solemnidad. No nos basta el término “español”. Si Castilla hizo a España,

España ha hecho a Hispania. No hubiera bastado instituir el 12 de Octubre una Fiesta de la Patria. Era menester ampliarla y magnificarla hasta las anchuras y las alturas –reales y sin embargo ya fabulosas– de la Raza. Sólo esta imagen casi mítica pone de manifiesto la transformación ingente que el 12 de Octubre se festeja: la transformación de lo español en lo hispánico, la afirmación de un pueblo como creador de pueblos. Porque “Raza” no significa, naturalmente, una figura etnológica. Nadie ha pensado que el cruce de tantas sangres, tras tantas invasiones de la Península Ibérica, pueda conciliarse con un concepto de raza –pura o impura– definido por la etnología. El sujeto España rompe y sobrepaja todo límite de carácter físico; es sujeto de Historia, de Cultura. Para nosotros la raza no significa sino espíritu: la originalidad irreductible de nuestro espíritu. Y como decir “espíritu” es suponer “creación” y exigir “continuidad”, el 12 de Octubre implica, pues, la exaltación de España en los dos supremos valores: impulso creador de Historia, y de Historia que continúa viva.

Existe una cultura española. Existe una civilización española. Existe un modo culto, civilizado, de ser hombre, que se llama “ser español”. Todas estas afirmaciones, controvertidas antaño, ahora nos suenan a verdades de Perogrullo. En efecto, no son más que evidencias, absolutas evidencias. ¡Tanto más grato recordarlas hoy! Ante todo, quede bien asentado que lo español no constituye sólo un motivo de orgullo, de amor y de canto –en suma, de pasión– para los herederos de un pasado famoso. Lo español se nos impone a nosotros y al resto del mundo como una calidad que vale objetivamente entre las más espléndidas calidades humanas. No hay más remedio que rendirse ante la fuerza del espíritu creador que ha soplado y se ha expresado en España en castellano. ¡Y qué mayor culminación creadora que esta lengua castellana, a lo largo de ocho siglos de una gran literatura! Pero obsérvese que “castellano”, aplicado al idioma, ha llegado a ser insuficiente, mezquino, provincial. España no se contentó, no se ha contentado jamás con delinarse a modo de país cerrado y pleno, dentro de sus fronteras geográficas y morales. ¿Será posible, además, que una efectiva plenitud no se desborde, no salga de su equilibrado egoísmo, no trascienda? España realiza mejor que ningún otro pueblo moderno –en la Antigüedad, Roma– el tipo de patria que engendra otras patrias. A España no la rodean sus colonias. España se yergue sobre el coro de otras muchas naciones libres que ella ha formado con su sangre y su lengua, con su religión y su ley, con su alma. Este es el caso único del imperio español.

Celebrar la Fiesta de la Raza obliga a celebrar, sobre todo, sus virtudes universales: ese su extraordinario ímpetu de ensanchamiento, de aireación y ventilación en el profundo espacio, a la intemperie de un gigantesco Imperio. España se ha logrado a fuerza de asimilar y dominar las más reñidas confrontaciones. Hispania se ha logrado a fuerza de integrar en su espíritu creador –que es algo más fuerte y más duradero que un poder político– una muchedumbre de “hechos diferenciales”, de nobles rasgos locales. “En la monarquía de España –escribe Baltasar Gracián–, donde las provincias son muchas, las naciones diferentes, las lenguas varias, las inclinaciones opuestas, los climas encontrados, así como es menester gran capacidad para conservar, así mucha para unir”<sup>4</sup>. La Fiesta de la Raza es la Fiesta de la Universalidad de España.

¡Perenne Universalidad! El espíritu creador no perece, no debe perecer. Para ninguno de nosotros resurgen como un recreo arqueológico o una nostalgia esas evocaciones de la tradición imperial. España no quiere rememorar sus glorias más que cara al futuro. “Quien no se considere ante todo como eterno –proclamaba Fichte en sus *Discursos a la nación alemana*– no puede sentir amor y no puede amar a su patria [...] ¿De dónde procedía, si no, el entusiasmo del carácter romano –cuyo pensamiento y cuyos esfuerzos han sido causa de que perduren vivos entre nosotros sus monumentos eternos–, aquel entusiasmo que le llevaba a sufrir con paciencia por la Patria todos los trabajos? Los hechos todos lo manifiestan: de su creencia firme en la duración eterna de Roma, de su espíritu siempre despierto para prolongar su existencia a través de los siglos. Mientras duró aquella sincera fe, mientras aquellos romanos fueron capaces de mantenerla mirando a lo más profundo de su ser, aquella fe no los engañó nunca”<sup>5</sup>. Tampoco Fichte engañaba con esas frases a su pueblo alemán. No hay vida verdadera sin fe en la propia vida. La fe nace fatalmente de las entrañas de toda vitalidad. A través de tantas vicisitudes, el espíritu español –decaído en la superficie política– no ha dejado nunca de dar fe de vida perenne. La Fiesta de la Raza viene a ser, considerada así, un acto de confianza en el porvenir español.

¡Cómo se robustece esta confianza durante los actuales días de crisis, tal vez la crisis más crítica que ha padecido España desde hace muchos años! No, no importa. Sin caos previo no hay creación. ¿A qué orden que valiese la pena se ha llegado jamás sino entre los tumbos y los desgarramientos de un desorden precursor? Todos los augurios son favorables a este renacer de la confianza. “¿Cómo es posible que un pueblo tan belicoso

como el español –preguntó a Fernando el Católico Guicciardini, entonces embajador– haya siempre [sido] conquistado, del todo o en parte, por galos, romanos, cartagineses, vándalos, moros?” Y respondió el gran Rey: “La nación es bastante apta para las armas, pero desordenada, de suerte que sólo puede hacer con ella grandes cosas el que sepa mantenerla unida y en orden”<sup>6</sup>. ¡Magníficas palabras, proféticas palabras, hoy más pertinentes que nunca! La nación española va a desenlazar su drama en un Estado muy unido dentro de un orden. He aquí por de pronto a España en pie. Es la misma Raza de siempre: esa Raza fiel a sí misma que enaltecemos el 12 de Octubre. La Fiesta de la Raza es la Fiesta de la Continuidad de España.

Y todos concordes, con la concordia impuesta por los grandes trances, advertimos que nos une a todos una especie de instinto elemental, es decir fundamental: el instinto de la continuidad histórica. España tiene que seguir siendo España. No hay otra salida para un pueblo en que alienta el espíritu creador. ¿Hace falta una manifestación significativa? Ahí está, en ruinas pero eterno, el Alcázar toledano. ¿Cómo no mencionar, en esta fiesta de 1936, el acontecimiento más reciente que mejor patentiza la inextinguible fortaleza de una raza inextinguible? Ese heroísmo no podía estar realzado por un fondo más capital. Toledo es la síntesis española. Por su posición, por su atesoramiento de lo que fue allí concentrado y petrificado en señales indelebles de tantos siglos, con tales tránsitos de creencias y empresas, Toledo resulta la capital de España, o más exactamente de la Historia de España. Por algo se ha dicho que si un extranjero hubiera de pasar un día en la Península, esa única jornada debería ser consagrada a Toledo. En la ciudad por excelencia imperial, “en la sublime cumbre del monte” cantada por su poeta Garcilaso, en “aquella ilustre y clara pesadumbre”<sup>7</sup>, los muy gloriosos y ya fabulosos defensores del Alcázar de Toledo han celebrado la óptima Fiesta de la Raza. Defender la cumbre de nuestra cumbre equivalía a defender y mantener la perennidad de España como espíritu creador. ¡Toledo, baluarte de universalidad hispánica! Allí se afrontaron o se sucedieron las civilizaciones que se han fundido en el crisol de España. (¡Qué mirada de secular amistad dirige Toledo al Norte de África, a la fiel colaboración del Islam!) Pues bien, con los defensores y ganadores de Toledo se sienten unidos en la más honda, más grave, más decisiva unanimidad todos los defensores y ganadores de la España que no quiere perecer. La Fiesta de la Raza se resume en una sola voz. Señores, ¡Viva España!

**7. Carta de Jorge Guillén al presidente de la Comisión depuradora, 3 de Agosto de 1937.** (manuscrita, 2 páginas).

Excmo. Sr.: Habiendo salido de Sevilla, disfrutando de las vacaciones reglamentarias y provisto de las necesarias autorizaciones oficiales, con el propósito de recoger a mi familia en Francia, me fue comunicado por la Secretaría de la Universidad que, con posterioridad a mi salida, el 23 de Junio el *Boletín Oficial* de Burgos había publicado una Orden en virtud de la cual debía interrumpir mis vacaciones y regresar a Sevilla. Orden que me apresuré a cumplir en cuanto me repuse de la enfermedad que padecía, según declara el adjunto certificado médico.

Por este motivo no he podido hasta el día de hoy remitir mi respuesta al pliego de cargos que me ha dirigido la Comisión Depuradora A).

Dios guarde a V.E. muchos años.

Sevilla, 3 de Agosto de 1937.

Segundo Año Triunfal.

El catedrático de la Facultad de Letras,

Jorge Guillén [firmado].

Señor Presidente de la Comisión Depuradora A).

**8. [PLIEGO DE DESCARGOS]**

(Impreso, mecanografiado y manuscrito, 4 páginas folio).

PLIEGO DE CARGOS.

En vista de los informes recibidos se formula el pliego de cargos, del que se da traslado a Don Pedro Jorge Guillén Álvarez, en la forma prescrita por las disposiciones reguladoras de esta Comisión, debiendo contestarlo en el improrrogable plazo de diez días, entregándolo al Sr. Presidente de la Comisión depuradora del Profesorado Universitario o enviándolo a la misma por correo certificado.

Primero: simpatizante con las izquierdas.

Segundo: simpatizante con los elementos que integraron el Frente Popular.

Tercero: en los primeros meses del Movimiento Nacional pidió permiso al Rector para dar una conferencia en una República Hispano-Americana, y se le negó.

Cuarto: de Acción Republicana.

Quinto: conferenciante del Instituto Hispano-Cubano, en unión de otros catedráticos militantes de izquierdas.

Sexto: de avanzada ideología en el orden político y religioso.

Zaragoza, 18 de Junio de 1937.

El Secretario de la Comisión, A. González Palencia [firmado y rubricado].

#### DESCARGOS.

1º y 2º. Ante todo, he sido siempre apolítico, totalmente apolítico. Por otra parte, en absoluto antirrevolucionario, nunca tuve ni relaciones de “simpatía” con las izquierdas; en absoluto antimarxista, siempre me mostré adverso al Frente Popular.

3º. Antes del 18 de Julio fui invitado como “huésped de honor” a tomar parte en la reunión del Pen Club que había de celebrarse en Buenos Aires durante los meses de verano de 1936. (Allí habían de congregarse literatos de diversos países, y sólo a título de literatos. Por ejemplo, Italia estuvo representada por los poetas fascistas Marinetti y Ungaretti). Ante una invitación tan halagüeña, me creí obligado a solicitar licencia para ausentarme hasta el comienzo de curso; y habiéndome sido negada, me reincorporé a la Universidad de Sevilla el 15 de Septiembre, en cumplimiento de las disposiciones oficiales. (Análogamente, habiendo permanecido en mi puesto durante todo el curso, y después de llevar a cabo las tareas que me encomendaron las autoridades universitarias, demostrando así la confianza con que no han dejado nunca de honrarme, salí de Sevilla a principios de Junio, disfrutando de las vacaciones reglamentarias y provisto de todas las pertinentes autorizaciones, con el propósito de recoger a mi familia en Francia. Y a consecuencia de la Orden publicada –después de mi salida, por lo tanto– el 23 de Junio en el *Boletín Oficial* de Burgos, interrumpí mis vacaciones en Francia y regresé a Sevilla, donde ahora escribo).

4º. Continua y rigurosamente apolítico, no he pertenecido jamás a ninguna agrupación política. (Ni siquiera he firmado un solo “manifiesto” de los intelectuales).

5º. En el *Instituto Hispano-Cubano* no he desarrollado ningún cursillo, pero sí en el *Centro de Estudios de Historia de América*: sobre “La literatura del Renacimiento español” en 1933, sobre “Herrera y los poetas divinos”

en 1934, sobre “La literatura en Nueva España durante el Siglo de Oro” en 1935. Estas conferencias, de carácter histórico, fueron pronunciadas, pues, en un Centro oficial –de significación científica y no política– donde alternaron profesores de todas las tendencias, de ningún modo “catedráticos” nada más “de izquierdas”, y menos aún con intención “militante”.

6º. Véanse las respuestas a los cargos 1º y 2º y el adjunto discurso, dicho en la Universidad de Sevilla, con ocasión de la Fiesta de la Raza, el 12 de Octubre de 1936, reproducido íntegramente por el periódico de Sevilla *F.E.* En ese discurso quedan a toda luz afirmadas y esclarecidas mi manera de sentir la Patria española y mi adhesión al Movimiento nacional.

En el orden religioso, mi formación profundamente española ha sido puesta de manifiesto por mis lecciones y conferencias sobre figuras religiosas, y no sólo después del 18 de Julio, como al hablar de Fray Luis de León y San Juan de la Cruz en un cursillo sobre “Lírica española” dedicado a los maestros nacionales durante los meses de Febrero, Marzo y Abril del presente año. En este punto me remito al testimonio de cuantos oyentes han seguido mis enseñanzas desde 1931 en la Universidad de Sevilla.

Para ampliar la información podría consultarse en Sevilla –centro de mi actividad profesional desde 1931– a los señores siguientes:

D. Mariano Mota, Rector de la Universidad.

D. Francisco Murillo, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras.

D. Carlos García Oviedo, Decano de la Facultad de Derecho y Presidente de la Academia de Buenas Letras.

D. Jesús Pabón, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras.

D. Ángel Camacho Baños, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras.

D. Norberto Almandoz, presbítero beneficiado de la catedral y director del conservatorio de Música.

D. Carmelo Pérez, capitán de Infantería y jefe bajo cuya autoridad he trabajado como voluntario en las Milicias Nacionales de Sevilla.

D. Joaquín Romero Murube, director-conservador del Alcázar.

D. Juan Laffita Díaz, director del Museo Arqueológico.

D. José M.<sup>a</sup> Rey Caballero, delegado en Sevilla para los Servicios Técnicos de Falange Española de las JONS.



D. Manuel Díez Crespo, director del diario *F.E.*

Sevilla, 3 de Agosto de 1937.

Jorge Guillén [firmado].

Examinadas las contestaciones dadas al pliego de cargos por Don Pedro Jorge Guillén Álvarez, y previa deliberación, la Comisión depuradora acordó proponer a la Comisión de Cultura y Enseñanza, por unanimidad, suspensión de empleo y sueldo durante dos años e inhabilitación para cargos directivos y de confianza.

Con fecha 4 de Octubre de 1937 se eleva este expediente a la Comisión de Cultura y Enseñanza.

[firmas y rúbricas de los cinco componentes de la Comisión].

**9. Oficio de la presidencia de la Junta Técnica del Estado Español a la presidencia de la Comisión de Cultura y Enseñanza, 13 de Diciembre de 1937.**

(1 página mecanografiada).

[Papel timbrado en la parte superior izquierda, con escudo de España y leyenda: "Estado Español / Junta Técnica del Estado / Presidencia].

Excmo. Sr.: Visto el expediente instruido a D. PEDRO JORGE GUILLÉN ÁLVAREZ, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla; de conformidad con la propuesta de la Comisión de Cultura y Enseñanza y con arreglo a lo dispuesto en el Decreto de 8 de Noviembre de 1936, y Órdenes de 10 del mismo mes y año y 17 de Febrero pasado para su aplicación, he resuelto:

Inhabilitar para el desempeño de cargos directivos y de confianza en instituciones culturales y de enseñanza a Don Pedro Jorge Guillén Álvarez.

Dios guarde a V.E. muchos años.

Burgos, 13 de Diciembre de 1937 (II Año triunfal).

[firma ilegible]

Excmo. Sr. Presidente de la Comisión de Cultura y Enseñanza.

[Comunicado al rector de la Universidad de Sevilla, por el vicepresidente de la Comisión de Cultura y Enseñanza, en oficio del día 16, cuya copia se encuentra en el expediente; publicado en *BOE* del mismo 16].

**10. Carta de Jorge Guillén al ministro de Educación Nacional, 15 de Abril de 1939.**

(manuscrita, 1 página).

Pedro Jorge Guillén Álvarez, catedrático de Lengua y Literatura Españolas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, a V.E. ruega respetuosamente:

Que en virtud del artículo 1º de la ley de 27 de Julio de 1918, tenga a bien concederle la excedencia “voluntaria sin sueldo”.

Gracia que espera merecer de V.E., cuya vida guarde Dios muchos años.

Middlebury, 15 de Abril de 1939, III Año Triunfal.

Pedro Jorge Guillén Álvarez [firmado y rubricado].

Excelentísimo Señor Ministro de Educación Nacional.

## NOTAS

<sup>1</sup> En el verano de 2003 tuve el honor y la satisfacción de coincidir con Claudio Guillén en un curso sobre Rafael Alberti en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander. Un día me entregó un sobre abultado diciéndome que era un inédito de su padre, de asunto dieciochesco, y que me pedía mi opinión acerca de su interés y su posible publicación. Me di cuenta inmediatamente de que se trataba del misterioso y nunca localizado estudio sobre Cienfuegos, que Don Jorge había presentado como investigación original en la oposición que le procuró en 1925 la cátedra de Murcia. La gran emoción que me producía el tener en mi habitación de La Magdalena aquel texto raro y desconocido, tal como había salido de las manos de un poeta tan querido y admirado, sólo se igualaba con mi gratitud hacia Claudio y Teresa Guillén, por haberme concedido el privilegio de estudiarlo y sacarlo a la luz. Decidí ocuparme del inédito guilleniano en unión de todo su contexto, y me propuse reunir la documentación existente acerca de la oposición y la vida universitaria de Don Jorge en España hasta su exilio, acudiendo, entre otros, al Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares y a los de las Universidades de Murcia y Sevilla. Con los materiales así reunidos y otros muchos pude publicar en 2005 el volumen titulado: *Jorge Guillén. Cienfuegos. Investigación original de la oposición a cátedra de Lengua y Literatura Españolas (1925) y otros inéditos (1925-1939)*, Valladolid, Universidad de Valladolid & Fundación Jorge Guillén.

Don Jorge desempeñó primero la cátedra de Murcia y luego, a partir de 1930, la de Sevilla. En agosto de 1936 intentó sin éxito salir de España, y fue encarcelado en Pamplona en septiembre. A partir de aquel momento su preocupación fue no despertar la hostilidad de los sublevados, sacar de España a sus hijos, Teresa y Claudio, y recuperar sus papeles mientras intentaba obtener un empleo docente en el extranjero. Hubo pues de volver a Sevilla, donde había triunfado la sublevación militar, y pronunciar el 12 de octubre de aquel 1936 el discurso del Día de la Raza, en el paraninfo de la Universidad y ante el general Queipo de Llano y el jalifa de las tropas auxiliares marroquíes, discurso que fue publicado en el periódico de la sección sevillana de Falange Española el día 13 de octubre. A pesar de ello, en junio de 1937 se le abrió expediente por una de las llamadas Comisiones Depuradoras de funcionarios, que lo declaró en diciembre inhabilitado para el desempeño de cargos de confianza en la Administración, y privado de empleo y sueldo por dos años. Además del discurso de 1936, Guillén tradujo el poema de Paul Claudel *A los mártires españoles*, que salió publicado por la Falange sevillana, en la que contaba con la amistad de jóvenes poetas, ante todo Manuel Díaz Crespo. Con la ayuda de Pedro Sainz Rodríguez consiguió al fin salir de España en el verano de 1938, y con la de Pedro Salinas, obtener en 1939 un puesto de profesor en Middlebury College (Vermont, USA).

Del citado volumen publicado en 2005 en Valladolid extraje el artículo “Jorge Guillén y la guerra civil: la trampa sevillana”, que apareció en el n.º 35-36 del *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, y que reproduzco aquí.

Alguien –no importa quién– me acusó a continuación de haberme puesto al servicio de la familia de Jorge Guillén para disculpar la conducta del poeta durante la guerra civil. Puse al corriente del infundio a Claudio y Teresa Guillén por si consideraban que debía o debíamos contestarle, pero prefirieron ignorar el incidente.

<sup>2</sup> Santiago Alba (1872-1949). Comenzó su carrera política, a fines del siglo XIX, en el Ayuntamiento y la Cámara de Comercio de Valladolid. Fue ministro, de Instrucción Pública, de Hacienda, de Estado y de Gobernación, en varios gobiernos de comienzos del siglo XX. Hubo de exiliarse al llegar la dictadura de Miguel Primo de Rivera, y en 1931 se afilió al Partido Radical de Lerroux. Fue propietario de los periódicos *El Norte de Castilla* y *La Libertad*.

<sup>3</sup> Alejandro Lerroux (1864-1949), fundador en 1911 del Partido Radical. Fue ministro y presidente del gobierno durante la República.

<sup>4</sup> Gracián 1985, 13-14.

<sup>5</sup> Los *Discursos a la nación alemana* de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) se publicaron en 1807-1808. Guillén cita el octavo; en Fichte 1964, 140.

<sup>6</sup> Don Jorge hubo de tomar la anécdota, directa o indirectamente, de págs. 203-205 de la edición publicada por Antonio María Fabié en 1879, vol. 8º de la colección “Libros de Antaño”: véase *Viajes 1879* en la Bibliografía.

<sup>7</sup> Versos 209 – 211 de la égloga III; Garcilaso de la Vega 1968, 146.

## BIBLIOGRAFÍA

### Manuscritos y similares

Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares)  
Sección Educación  
Legajo (5) 12.55, 1.968

Archivo de la Universidad de Murcia  
Expediente de Jorge Guillén, signatura 10-B-4 n.º 3(4)

Archivo de la Universidad de Sevilla  
Id. legajo 1993 n.º 22.

### Impresos

AZAÑA, Manuel. *Diarios completos*, ed. Santos Juliá, Barcelona, Crítica, 2000.

BARRERA, José M.ª. *Pedro Salinas en la Universidad Literaria de Sevilla*, Sevilla, Universidad, 1991.

*Boletín Oficial del Estado*, 11 XI 1936, 153 y 156-157, Decreto de 8 XI y Orden de 9 XI; 16 XII 1937, 4.835-4.836, Orden de 13 de XII; 18 VIII 1939, 4.541-4.542.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté. "Prodigio de Murcia", Francisco J. Díez de Revenga & Mariano de Paco (eds.), *La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, Murcia, CajaMurcia 1994, 37-50.

CRUZ GIRÁLDEZ, Miguel. "Jorge Guillén y Sevilla (nuevas notas)", *Archivo Hispalense* 68 (1985), 63-113.

DÍEZ de REVENGA, Francisco J. *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1979.

- \_\_\_\_\_ “Pedro Salinas y la Universidad de Murcia”, “Jorge Guillén y Murcia”, *De Don Juan Manuel a Jorge Guillén*, vol. II, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1982, 145-151 y 245-276.
- \_\_\_\_\_ *Jorge Guillén: el poeta y nuestro mundo*, Barcelona, Anthropos, 1993a.
- \_\_\_\_\_ “Jorge Guillén y Monteagudo”, *Monteagudo* 11 (1993 b), 35-46.
- \_\_\_\_\_ “El programa docente de Jorge Guillén en la Universidad de Murcia (1926-1927)”, VV.AA., *Lengua y literatura: su didáctica. Homenaje a la prof<sup>a</sup> Carmen Bautista Martín*, Murcia, Universidad, 1993 c, 100-118.
- \_\_\_\_\_ “Jorge Guillén y la Universidad de Murcia. Encuentros y desencuentros”, Francisco J. Díez de Revenga & Mariano de Paco (eds.), *La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, Murcia, CajaMurcia, 1994, 133-174; *Páginas de literatura murciana contemporánea*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1997, 109-126.

FICHTE, Johann Gottlieb. *Discursos a la nación alemana*, Buenos Aires, Pleamar, 1964.

*Gaceta de Madrid* 1930, 7 X, 168, Real Orden de 30 IX.

GARCIA LORCA, Federico. *Epistolario completo*, ed. Andrew Anderson & Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997.

GIBSON, Ian. *Queipo de Llano. Sevilla, verano de 1936*, Madrid, Grijalbo, 1986.

GIMENO CASALDUERO, Joaquín. “Jorge Guillén y Murcia”, *Monteagudo* 74 (1981), 9- 15.

[GUERRERO RUIZ, Juan]. “Adiós a Jorge Guillén”, *Sudeste* 3 (enero de 1931), 1.

\_\_\_\_\_ *Escritos literarios*, ed. Francisco J. Díez de Revenga, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983.

GRACIÁN, Baltasar. *El político Don Fernando el Católico*, Zaragoza, Diego Dormer, 1640; facs. ed. Aurora Egido, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1985.

- GUILLÉN, Jorge. "Discurso", *F.E. (Falange Española)* Sevilla 13 X 1936, 5.  
 \_\_\_\_\_ "Una Murcia", VV.AA., *Homenaje a José Ballester*, Murcia, Impta. Guirao, 1972, 25-30; Guillén 1999, 725-728.  
 \_\_\_\_\_ *Obra en prosa*, ed. Francisco Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets, 1999.  
 \_\_\_\_\_ & Pedro SALINAS. *Correspondencia (1923-1951)*, ed. Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992.
- HALL, Cristóbal. *Cartas de ---- a Jorge Guillén (1925-1936)*, ed. Nigel Dennis, Murcia, Iberdrola & Museo Ramón Gaya, 1992.
- HERNÁNDEZ, Mario. "Cántico bajo la guerra civil", VV.AA., *Homenaje a Jorge Guillén*, París, Embajada de España, 1993, 163-205.
- HERNÁNDEZ, Miguel. *Las cartas a José M.<sup>a</sup> de Cossío*, ed. Rafael Gómez, Santander, Institución Cultural de Cantabria & Casona de Tudanca, 1985.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Guerra en España (1936-1953)*, ed. Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 1985.  
 \_\_\_\_\_ *Ideología (1897-1957)*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990.
- LARREA, Juan. *Cartas a Gerardo Diego*, ed. Enrique Cordero de Ciria & Juan M. Díaz de Guereñu, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1986
- LA VEGA, Garcilaso de. *Obras completas*, ed. Elías Rivers, Madrid, Castalia, 1968.
- PIEDRA, Antonio. "Jorge Guillén: vida en plenitud", "Cronología esencial de Jorge Guillén", Francisco Díaz de Castro (ed.), *Jorge Guillén*, Valladolid, Universidad & Junta de Castilla y León, 2003, 23-38 y 77-80.  
 \_\_\_\_\_ (ed.). Jorge Guillén, "Más allá del soliloquio", *Poesía* 17 (1978), 7-44.

- PINO, Clara Elisa (ed.). *Jorge Guillén y la Universidad de Murcia. Exposición y homenaje*, Murcia, Universidad, 1984.
- RUIZ-FUNES FERNÁNDEZ, Manuel. "Lo fugitivo permanece (Reconstrucción de un período de la vida de Jorge Guillén)", *Ínsula* 554-555 (1993), 47-49.
- . "Murcia en Jorge Guillén", Francisco J. Díez de Revenga & Mariano de Paco (eds.), *La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, Murcia, CajaMurcia, 1994, 271-295.
- SALINAS, Pedro. *Cartas de viaje (1912-1951)*, ed. Enric Bou, Valencia, Pretextos, 1996.
- SAN JOSÉ LERA, Javier (ed.). "Una clave decisiva de la generación del 27: José María de Cossío. Cartas y documentos inéditos de Miguel Artigas, Gerardo Diego, Jorge Guillén & Rafael Alberti", *Ínsula* 545 (1992), 9-13, 16-20.
- SANTOS TORROELLA, Rafael (ed.). *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-1936), Poesía 27-28* (1987).
- Sudeste. Cuaderno murciano de literatura universal (1930-1931)*, ed. facs. Francisco J. Díez de Revenga, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1992.
- TRAPIELLO, Andrés. *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Planeta, 1994.
- Viajes por España de Jorge de Eindhoven, del barón León de Rosmithal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero. Traducidos, anotados y con una introducción por D. Antonio María Fabié, de la Academia de la Historia*, Madrid, Librería de los Bibliófilos Fernando Fe, 1879. BNM 5- 7.090 vol. 8.
- VILLÉN, Jorge (ed.). *Antología poética del Alzamiento (1936-1939)*, Cádiz, Establecimientos Cerón & Librería Cervantes, 1939.



## Capítulo 2

### SIETE CARTAS DE MANUEL DÍEZ CRESPO A JORGE GUILLÉN (1935-1940), Y UNA DE JORGE GUILLÉN AL MINISTRO FRANCÉS DE ASUNTOS EXTERIORES (1938)



*A*l llevar a cabo la investigación que me permitió publicar en 2005, entre otros inéditos, el estudio de Jorge Guillén sobre Cienfuegos (Guillén 2005), topé con diversos documentos correspondientes a los dos primeros años de guerra civil (del verano de 1936 al de 1938), en los que don Jorge siguió en España. Hubo tres momentos especialmente peligrosos e incómodos en ese período: la prisión en la cárcel de Pamplona, el discurso del 12 de octubre (Día de la Raza) de 1936 en la Universidad de Sevilla, y la incoación en 1937 de expediente disciplinario por una de las comisiones depuradoras encargadas de separar de sus puestos y cargos a funcionarios de la administración civil del Estado.

Al contextualizar el segundo de esos momentos pude observar y documentar que don Jorge se benefició de la protección de un joven poeta sevillano y falangista, Manuel Díez Crespo, convertido, con el triunfo en Sevilla de la sublevación del 18 de julio, en

una autoridad local de cierto fuste. Gracias a Díez Crespo y su entorno afín (especialmente Joaquín Romero Murube y, como verá el lector de estas páginas, José María Pemán) pudo don Jorge, en una maniobra de anticipación y camuflaje defensivos que hubo de requerir toda su calculada astucia y sangre fría, presentarse en 1936 ante el general Queipo de Llano como un intelectual no hostil a la llamada “España nacional” pero tampoco entusiasta, si bien inobjetable, a su respecto, y al año siguiente como un supuesto creyente en el sentido religioso de la sublevación militar, a tenor de su traducción de la oda *A los mártires españoles* de Paul Claudel, que inicialmente publicó exenta la Falange sevillana (Guillén 2005, 51-69, 353-377; Claudel 1937) y luego pasó a engrosar la *Antología poética del Alzamiento*.

El legado Guillén conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid conserva, con la signatura 28/13, once cartas y tres tarjetas postales de Díez Crespo. Además de aquellas cartas que, por su fecha y contenido, me ha parecido interesante publicar, existen otras cuatro de entre 1948 y 1967, dos tarjetas de 1937 y una de 1976.

Manuel Díez Crespo (1910-1993) fue colaborador de *Mediodía e Isla*, y cofundador en 1935, junto a José Bello Lasierra (el célebre “Pepín Bello”) y otros, de la revista sevillana *Hojas de Poesía*, de la que sólo salieron dos números. En el primero de ellos colaboró Guillén, con “Fragmento de un poema”, parte quinta de “Más allá”, primer poema de la sección inicial - “Al aire de tu vuelo” - de *Cántico* 1936. Otros colaboradores de *Hojas de Poesía* fueron, en el primer número, el propio Díez Crespo, Benjamín Jarnés, Pedro Pérez Clotet, Rafael Porlán, Juan Ruiz Peña, Adriano del Valle, Fernando Villalón; en el segundo, Germán Bleiberg, Rogelio Buendía, Pedro Garfias, Ramón Gómez de la Serna, Rafael Laffón, Rafael Lasso de la Vega, Ignacio Sánchez Mejías y Marinetti. El suplemento contenía un artículo sobre funcionalismo urbanístico aplicado a la planificación ideal de Sevilla.

El día 7 de septiembre de 1936 se constituyó la Junta Técnica de Falange Española de Sevilla, formada –citando alfabéticamente– por Modesto Aguilera Morente, Joaquín Benjumea Burín, José Cuesta Monereo, Manuel Díez Crespo, Antonio García Lacalle, Antonio González y González Nicolás, Manuel Margelina Laraña, Joaquín Miranda, José María del Rey Caballero y Joaquín Romero Murube. Durante la guerra civil fue Díez Crespo director del periódico *Falange Española* de Sevilla. Colaboró en la *Corona de sonetos en honor de José Antonio* (pág. 6). En la posguerra fue crítico teatral en las páginas de *Arriba* y *El Alcázar*. Publicó diversos libros de poesía, de muy escaso interés. En 1941 *La voz anunciada*, con un prólogo de fray Justo Pérez de Urbel que comienza así: “Le vi por primera vez en Sevilla. Entonces me decía versos de la Cruzada, elegías de los caídos, epinicios entusiastas, cantos de los paladines”. Al entusiasmo patriótico, sigue el prologuista, añadió el joven poeta, tras una visita a Silos, el fervor religioso –más sincero y puro que el de Verlaine– que inspira el libro, constituido, en efecto, por textos que hay que considerar, de acuerdo con la terminología habitual y propia del caso, poesía sacra o “arraigada” en la fe.

*Memorias y deseos* reunió en 1951 una miscelánea de poemas elegíacos. Más insustanciales son las colecciones de 1974 y 1983 que se mencionan en la bibliografía, y la biografía de Teresa de Jesús, impresa sin año. Y de mayor interés, en cambio, la recopilación de artículos de prensa titulada *Diván meridional*, cuyas páginas 232 a 235 evocan la figura y la amistad de don Jorge poco antes de su exilio, en mayo de 1938, de modo menos insólito que en las palabras que le atribuye Fernando Ortiz (1994, 57-58).

De las cartas que aquí se publican me parece destacable el hecho de que Díez Crespo creyera, en las de 28 de noviembre y 24 de diciembre de 1938, que la ausencia de Guillén era temporal, y que regresaría pronto a Sevilla. De la primera de ellas se deduce que don Jorge dejó España en 1938 con permiso de las autoridades de la sublevación, gestionado sin duda por Mariano Mota, rector de la

Universidad sevillana, y por Pedro Sainz Rodríguez, ministro de Educación en el primer gobierno de Franco, establecido en enero de aquel año. Para salir de Francia camino de Estados Unidos, al no poderse dirigir a la embajada española, aún republicana, hubo de solicitar un visado del Ministerio francés de Asuntos Exteriores, según la carta de agosto de 1938 que también se publica aquí (signatura "Archivo Jorge Guillén 44/18").

Anoto las cartas de Díez Crespo en la medida en que me ha sido posible. Queda sin identificar alguna referencia, en espera de alguien mejor informado que yo de la microhistoria sevillana de aquellos años.

## BIBLIOGRAFÍA

ARRARÁS, Joaquín (dtor. literario) & Carlos SÁENZ DE TEJADA (dtor. artístico) & Ciriaco PÉREZ BUSTAMANTE (delegado del Estado). *Historia de la Cruzada Española*, 2ª ed., vol. I. Madrid, Ediciones Españolas, 1939.

CLAUDEL, Paul. *A los mártires españoles*, versión española de Jorge Guillén, Sevilla, Secretaría de Ediciones de la Falange (Imprenta Alemana), 1937, 29 de octubre [sic; 28 en pág. 18]. Biblioteca Nacional de Madrid, V Cª 2.625-35.

*Corona de sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera*, s.l., Ediciones Jerrarquía, 1939.

CORTINES, Jacobo (ed.). *Itálica famosa, Aproximación a una imagen literaria*, Sevilla, Fundación Luis Cernuda & Diputación, 1995.

DÍEZ CRESPO, Manuel. *Cartas a Jorge Guillén*. Biblioteca Nacional de Madrid, Archivo Jorge Guillén, 28 / 13.

\_\_\_\_\_ *Dos poemas autógrafos*, ibíd. 146 / 21.

\_\_\_\_\_ *La voz anunciada*, prólogo de Fr. Justo Pérez de Urbel, Madrid, Esorial, 1941.

\_\_\_\_\_ *Memorias y deseos. Poesía 1941-1950*, Madrid, Editora Nacional, 1951.

\_\_\_\_\_ *Yo y mi sombra (Poemas de Sevilla)*, prólogo de Francisco López Estrada, Sevilla, Ayuntamiento, 1974.

\_\_\_\_\_ *Ni más ni menos*, Sevilla, Ayuntamiento, 1983.

\_\_\_\_\_ *Diván meridional*, Sevilla & Bogotá, Muñoz Moya y Montraveta, 1995.

\_\_\_\_\_ *Santa Teresa de Jesús. La más grande mujer*, Madrid, Boris Bureba, s.a.

DOMINGO, Rafael (ed.). *Juristas universales. IV. Juristas del siglo XX*, Madrid, Marcial Pons, 2004.

- FANTUCCI, Antonio. *Antología de cuentos italianos (siglos XII-XX). Con notas críticas y lingüísticas y una noticia bio-bibliográfica sobre cada autor*, Barcelona, Editorial Resurrección, 1941.
- \_\_\_\_\_ & Ballesteros, M. *Gramática italiana con selección literaria*, Santander, Ediciones Mediterráneo, 1938, III A.T.
- GARCÍA BELLIDO, Antonio. *Colonia Aelia Augusta Itálica*, Madrid, CSIC, 1960; *Andalucía monumental. Itálica*, Sevilla, Ediciones Andaluzas Unidas, 1985.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma*, ed. Mario Hernández, Madrid, Alianza, 1981.
- GIMÉNEZ CABALLERO [sic; Ernesto]. *La Falange -hecha hombre- ¡conquista el Estado!*, Salamanca, s.e. s.i., 1937. Biblioteca Nacional de Madrid, 3 - 116.072.
- GOLDONI, Carlo. *Il burbero benefico*. Con un prólogo y comentario de Antonio Fantucci, Madrid, Editorial Ibero-Itálica, 1940.
- GÓMEZ ORBANEJA, Emilio. *Cartas a y de Jorge Guillén*. Biblioteca Nacional de Madrid, Archivo Jorge Guillén, 40 / 1-7.
- GUERRERO RUIZ, Juan. *Juan Ramón de viva voz*, II, Valencia, Pretextos & Museo Ramón Gaya, 1999.
- GUILLÉN, Jorge. *Cántico*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Labor, 1970.
- \_\_\_\_\_ "El joven Emilio", VV.AA. *Homenaje a Emilio Gómez Orbaneja*, Madrid, Moneda y Crédito, 1977, 15-18.
- \_\_\_\_\_ *Cienfuegos y otros inéditos (1925-1939)*, ed. Guillermo Carnero, Valladolid, Fundación Jorge Guillén & Universidad, 2005.
- \_\_\_\_\_ & Pedro SALINAS. *Correspondencia (1923-1951)*, ed. Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992.
- Hojas de poesía* 1 (enero de 1935), 8 págs.; 2 (abril de 1935), 8 págs. + *Suplemento de Hojas de Poesía 1*: Gabriel Lupiáñez Gely, "Estudio sobre Sevilla. La ciudad fundacional", 6 págs.

*Homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales*, s.l., Ediciones Españolas, s.a. [1938], facs. Madrid, Hispamerca, 1978.

JARDÍ, Enric. *Eugeni d'Ors: obra i vida*, Barcelona, Quaderns Crema, 1990.

LA PEÑA, Teresa de & Natividad MORENO. *Catálogo de los fondos manuscritos de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

MARÍAS, Julián. "Verano de 1934", *ABC* 15 VIII 1996, 3.

*Mediodía. Revista de Sevilla. Números 1 al 14. Sevilla, 1926-1929*, ed. facs. José M.<sup>a</sup> Barrera López, Sevilla, Renacimiento, 1999.

*Mediodía. Cuadernos de Poesía Española. 1. Jorge Guillén*, Sevilla, 1939, 16 págs.  
+ *A l'Espagne* [encarte de una hoja, reproducción de manuscrito de Paul Claudel] + *Arenal de Sevilla. Suplemento de Mediodía, I*, Sevilla, 1939, 48 págs.

MIGNE, Jean-Paul. *Patrologiae cursus completus...*, series latina, XXXIV, París, Garnier Fratres, 1887.

*Moneda y Crédito* 128 (marzo de 1974) y 129 (junio de 1974), Homenaje a José A. Rubio Sacristán.

MONTES, Eugenio. *La hora de la unidad. Tanto monta, monta tanto, Requeté como Falange*, Burgos, Imprenta Aldecoa, 1937. Biblioteca Nacional de Madrid V C<sup>a</sup> 2.899 - 27.

MUSACCHIO, Daniele. *La revista "Mediodía" de Sevilla*, Sevilla, Universidad, 1980.

D'ORS, Eugenio. *Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético*, 4<sup>a</sup> ed. Renovada, Madrid, Ediciones Españolas, 1939.

\_\_\_\_\_. *Tres lecciones en el Museo del Prado. De introducción a la crítica de arte*, Madrid, Ediciones Españolas, s.a. [¿1942?]

- ORTIZ, Fernando. *Manual del veraneante perpetuo*, Sevilla, La Carbonería, 1994.
- PEMÁN, José M.<sup>a</sup> . *Crónicas de antes y después del diluvio*. Valladolid, Imprenta Castellana, 1939. Biblioteca Nacional de Madrid, 4 -1.595.  
\_\_\_\_\_. *Obras completas*, ed. Jorge Villén, vol. V. *Doctrina y oratoria*, prólogo José M.<sup>a</sup> de Areilza, Madrid & Buenos Aires, Escelicer, 1953.
- Poetas en la España leal*, Madrid & Valencia, Ediciones Españolas, 1937, fac-símil Madrid, Hispamerca, 1976.
- RÍO, Ángel del. *Cartas a Jorge Guillén*. Biblioteca Nacional de Madrid, Archivo Jorge Guillén, 82 / 18.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (ed.). *Romancero general de la guerra de España*, Madrid & Valencia, Ediciones Españolas, 1937.
- RODRÍGUEZ TARDUCHY, Emilio. *Significación histórica de la Cruzada Española*, prólogo de Joaquín Arrarás, Madrid, Ediciones Españolas, 1941.
- RUBIO SACRISTÁN, José Antonio. *Una crisis en la ciencia histórica. Discurso leído el día 26 de abril de 1987 en el acto de su recepción pública por el Excmo. Sr. D. ---, y contestación por el Excmo. Sr. D. Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1987.
- SALAS, Nicolás. *Sevilla fue la clave. República, Alzamiento y Guerra Civil (1931-1939)*, vol. II, Sevilla, Castillejo, 1992.
- VALENCIA JAÉN, Juan. "Índice bibliográfico de la revista *Mediodía*", *Archivo Hispalense*, 2<sup>a</sup> época, 33.103-104 (1960), 409-425; 34.105 (1961), 57-84; 34.106 (1961), 161-194.
- VALENDER, James. *Luis Cernuda. Álbum*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2002.



- VALÉRY, Paul. *El cementerio marino de ----*, de la Academia Francesa. Traducción en verso castellano por Jorge Guillén. Dibujos de Gino Severini, grabados al boj por Pierre Dubrueil. A expensas de la Agrupación de Amigos del Libro de Arte, Madrid. París. Buenos Aires, 1930. Biblioteca Nacional de Madrid, V.E. 1.344-6.
- VALLE, Adriano del. *Los gozos del río*, prólogo de Eugenio Montes, Barcelona, Apolo, 1940. Biblioteca Nacional de Madrid 4-924.
- VV.AA. *Homenaje a Emilio Gómez Orbaneja*, Madrid, Moneda y Crédito, 1977.
- VELA, Fernando. *Cartas a Jorge Guillén*. Biblioteca Nacional de Madrid, Archivo Jorge Guillén, 98 / 30.
- VILLÉN, Jorge (ed.). *Antología poética del Alzamiento (1936-1939)*, Cádiz, Establecimientos Cerón & Librería Cervantes, 1939.

## EPISTOLARIO

Centro de Estudios Históricos  
Instituto de Estudios Medievales  
Madrid [membrete]  
Madrid 21 - II - 35.

Medinaceli, 4  
Teléfonos 24160  
24660

Sr. D. Jorge Guillén.

Mi querido don Jorge: he dejado pasar unos días, hasta hablar con Salinas, para poder darle noticias más concretas de mi estancia en Madrid. Ayer por la tarde estuve en el Centro de Estudios Históricos hablando con él. Le pregunté si había tenido carta de usted, y ... (la conversación sobre escribir cartas que tuvimos en Sevilla se ha cumplido). Pero "a pesar de todo" estuvo cariñosísimo; me preguntó que cuáles eran mis deseos al llegar a Madrid, y le dije que, aparte mi vocación literaria, pensaba prepararme para diplomático. También le hablé de la posibilidad de salir al extranjero, e inmediatamente se me brindó para facilitarme un lectorado en una ciudad francesa. Ni que decir tiene que salí contentísimo, y he quedado en volver a verle dentro de unos días. Me alegraría mucho que usted le escribiera.

A Orbaneja<sup>1</sup> y a Rubio<sup>2</sup> les veo con mucha frecuencia. Supongo que habrá tenido usted carta de Orbaneja, pues me dijo que le había escrito, sobre las preguntas que usted me dio para él.

Tampoco he faltado –¡naturalmente!– al acontecimiento teatral de la temporada: "Yerma"<sup>3</sup>. Me ha gustado mucho. Es una obra magnífica, pero me parece superior "Bodas de sangre"; creo que es la obra más importante de Federico, porque está más dentro del tema que él verdaderamente siente.

Muchos recuerdos a su señora y a sus hijos.

Suyo muy cordialmente, discípulo y amigo.

s/c [su casa] Carrera de San Jerónimo 16, 2º. M. Díez Crespo.

FALANGE / ESPAÑOLA /

[más pequeño y añadido por impresión

de un sello de goma:] TRADICIONALISTA Y /

DE LAS / J.O.N.S. / Jefatura Provincial de Propaganda.

[membrete]<sup>4</sup>

[a la izquierda, el yugo y las flechas; a la derecha, escudo con un águila y la leyenda "P y P" = Prensa y Propaganda]

Sevilla, 20 Noviembre, 1937.

Mi querido don Jorge: He recibido sus cartas, e inmediatamente he echado para Valladolid la carta de don Julio<sup>5</sup>. En el momento que vuelva a tener noticias de él, cumpliré el encargo de usted. Dios quiera que le haga caso. Sino [*sic*]... "la comedia no será tan limpia". De todas maneras, si insistiera en venir a Sevilla yo le telegrafiaría diciéndole que usted había tenido que salir. Me alegro mucho de las noticias que usted me da de París<sup>6</sup>, con respecto al ambiente favorable a Franco. En efecto, yo creo que esto es ya cosa de muy poco tiempo. La guerra nuestra está ya totalmente vencida. [al pie del folio, impreso: ¡ARRIBA ESPAÑA!"] He recibido carta de Levi [?]<sup>7</sup>, que le adjunto. En ella verá usted cómo hay un gran deseo por su parte, y que sólo espera la autorización, y por lo visto el acuerdo, de la superioridad italiana y española. También le envió otras cartas.

El otro día hablé con Pemán y me dijo que había hecho un artículo para la delegación del Estado de Prensa y Propaganda, con el propósito de que se distribuyera por los principales periódicos, sobre el poema de Claudel y su "traductor"<sup>8</sup>. Yo también he hecho en estos días algo de propaganda; aprovechando la estancia en Sevilla de una recitadora -María Antonia- amiga de Juan Ramón<sup>9</sup>, he hecho que recitara el poema por radio, y yo hice una breve introducción sobre autor y traductor.

Cuando venga usted le tengo reservada una grata novedad. Tengo casi terminado mi poema grande.

Y sin otra novedad -Gamero<sup>10</sup> ha ido a Burgos y espero su llegada-, muchos recuerdos a su señora y sus hijos, y para usted un fuerte abrazo de

Manolo.

Mediodía. [grabado]

### **Cuadernos de Poesía Española**

[membrete]

Sevilla, 28, noviembre, 1938.

Mi querido don Jorge: por nuestros amigos Adriano<sup>11</sup> y Eduardo<sup>12</sup> he sabido que usted no ha tenido ninguna noticia mía.

Mucho me ha sorprendido, pues le escribí a Norteamérica pocos días después de recibir su carta. De todas maneras -¡una carta más qué importa al mundo!- le envió ésta, como siempre, con el mayor cariño.

Sentí mucho, y me alegré [*sic*] mucho al mismo tiempo, la designación del Ministerio para sus conferencias ahí. Usted sabe, mi querido don Jorge, que son muy pocos los amigos que tengo, verdaderamente, y esta será la ocasión para afirmar una vez más que usted figura para mí a la cabeza de ese grupo reducido. Le recuerdo todos los días. Le echo de menos consta[n]te[mente].

Yo ahora trabajo mucho. Estoy en "Ediciones Españolas", casa que usted conoce por Vela y del Río<sup>13</sup>. Aquí tengo mucho que hacer. Además publico artículos y escribo poemas, algunos de los

cuales saldrán en el tercer número de “Mediodía”. Tengo terminado para el primer número mi “ensayo” sobre su poesía<sup>14</sup>. Usted me dirá cuando lo lea.

Podrá usted imaginarse que con este plan, pocas horas me quedan libres. A los amigos que más veo son a [sic!] Eduardo y a Adriano: ¡los mejores! Y los demás... termine usted con Rubén<sup>15</sup>.

Tengo grandes deseos de charlar con usted. La vuelta será más que nunca interesante, por tantos motivos. Supongo que esas nieves le habrán dado temas nuevos a su obra y a su pensamiento.

¿Qué tal su señora y los chicos? Sevilla continúa, como siempre, hermosa y tranquila. Muy pocas cosas han pasado desde su marcha. Ferrari, de vez en cuando, aparece con la previsión [?] de director del “Baluarte del Betis”<sup>16</sup>. Fantuchí [?]<sup>17</sup> no ha aparecido aún. Está en Vitoria. Tan sólo resplandece un signo inmortal en el ambiente: “La vita e unna buffonería” [sic]<sup>18</sup>. Y nada más.

Muchos recuerdos a los suyos; para usted, un gran abrazo del amigo que más le quiere, le admira y le recuerda,

Manolo.

Mediodía. [grabado]

### **Cuadernos de Poesía Española**

[membrete]

Sevilla, 24 de diciembre, 1938.

Mi querido don Jorge: esta es la tercera carta que le escribo desde su estancia en América. Me acuerdo todos los días de usted, y sobre todo hoy, día de Noche Buena, he sentido la necesidad de escribirle, pensando en esa lejanía “tan helada” en donde usted tiene que pasar estas Navidades.

Ya le anunciaba en otra carta que en el número de “Mediodía” en donde van sus poemas irá también un ensayo mío sobre su poesía. Este ensayo tiene veinte cuartillas, y yo quiero ampliarlo cuando usted venga y reanudemos nuestras charlas. Por consiguiente, estas veinte cuartillas que se publican ahora son sólo un fragmento del trabajo que quiero desarrollar sobre “Cántico”. A los amigos les ha gustado mucho. Yo, después de terminarlo, he comprendido y he visto lo mucho que me queda por decir sobre usted –¡quién, sinó [sic]!–, y por eso me he animado para proseguir este trabajo, por lo menos, al doble de extensión.

También saldrán en el número tercero<sup>19</sup> unos poemas míos que creo le gustarán a usted.

Sigo en “Ediciones Españolas” contento, pero todo el día ocupado. Mi vida ahora es ordenada y monótona. Pero trabajo y aprovecho el tiempo lo mejor que puedo. Me imagino la nostalgia que usted sentirá de Sevilla. ¿Cuándo viene usted?

No sabe usted las ganas que tengo de abrazarle. A diario –aunque mis cartas no hayan sido muchas–, a diario siento la necesidad de hablar con usted.

Le deseo una buena entrada de año y un feliz 1939. Dios querrá que sea bueno. La guerra nuestra ya sabe usted que va cada vez mejor. Esperemos que el próximo año sea el último.

Muchos recuerdos a su señora. A usted le abraza y le quiere siempre

Manolo.

Mediodía. [grabado]

**Cuadernos de Poesía Española**

Secretaría y Distribución:

San Vicente, 22 - Sevilla.

[membrete]

Sevilla, 23 de octubre 1939.

Lo tan real hoy lunes...<sup>20</sup>

Mi querido don Jorge: así también, hoy lunes, yo, Manuel Díez Crespo, natural de Écija, envío a usted, a mi maestro, a mi gran amigo de verdad, esta carta llena de profundidad cariñosa, bajo la luna eterna de la más santa amistad. Sí, don Jorge, porque las líneas que no han llegado a usted no se han perdido. El mundo para mí, aunque para muchas cosas cabe en un olvido, para usted, por ser esencial en mi vida, está por encima de todo pasado: ¡es presente total!

No sabe usted lo que me alegré de que el ensayo sobre su poesía le gustara. Esto, como usted ha visto, es sólo el prelude del "ensayo general con todo" que algún día saldrá a la mayor gloria de nuestra poesía. Ahora más que nunca he sentido la unión de nuestras comprensiones, más firmemente. Por eso seguiré con el pensamiento en el cielo poético de su "Cántico", para continuar ese estudio al que usted noblemente me compromete.

Durante este año último he tenido ciertas amarguras. He tenido que trabajar mucho, pero sólo para poder sostener mi casa. Ahora que ya la vida parece que empieza a ofrecerme unas perspectivas más sonrientes, merced a negocios de mi madre en los que participo por administración, pienso independizarme y ... ¡casarme pronto! Tengo novia desde hace un año, y creo que esto me conviene para mi serenidad, mi orden y mis trabajos. ¡Salve! Empezaré pronto a escribir un "Himno a la Primavera", y tras de esto, teatro<sup>21</sup>.

Bien sabe usted que esta es mi gran vocación, y a ella pienso rendir las mejores armas de mi pensamiento. Quiero que la vida transcurra en mí dentro de esta línea, sin titubeos.

¿Recuerda usted aquella “Revoltosa”? ¡Tiempos que ya parecen de una infancia madura, pero llena de la mayor ansia de plenitud de vida! Le recuerdo mucho. Ahora como nunca. Mi “vocación de soltero”, al quebrarse, me ha hecho pensar mucho en usted. Pienso imitarle –en muchas cosas– pero ahora también esta deseada paz familiar tan hermosa, tan llena de encantos, y por usted tan bien llevada y cultivada.

Sepa usted, mi muy querido don Jorge, que por encima de todos los océanos –la vida es larga, y el mar estrecho– está la amistad, el cariño, la admiración y el respeto del que tanto le necesita y tanto le echa de menos,

Manolo.

[Escudo de España]

Ministerio de la Gobernación /

El Jefe del Servicio / de / Prensa  
de Sevilla. [membrete]

Sevilla, 5, noviembre, 1939.

Mi querido don Jorge: un poco triste, pero al mismo tiempo satisfecho, le pongo estas líneas en el momento de enterarme que le ha sido concedida la escedencia [*sic*] en nuestra Universidad<sup>22</sup>. Se explicará usted el porqué de mis dos estados anteriores. Esta mañana visité a don Francisco Murillo<sup>23</sup>, y me dio la noticia. Él también me notificó su nueva residencia. Por lo que veo, usted va a recorrer medio mundo, y nuestra próxima entrevista estará llena de los más sugestivos temas. ¡Le envidio!



Yo continúo en Sevilla. Estoy actuando aquí de Jefe de Prensa, al mismo tiempo que, como le decía en mi carta anterior, me dedico a negocios. Ya le dije también que pronto me casaría, pues amores –ya anunciados por usted en alguna ocasión– me han llevado el pensamiento y el corazón a tomar ese estado. Sobre todas estas cosas sigue mi gran ilusión por el estudio, y quiero hacer teatro. Preparo una comedia, que por ahora titulo: “Mundo en blanco”.

Ferrari se casó. Mi boda no será tan afortunada. Vive en Madrid, y ... ¡para qué más! Usted lo sabe todo. Pocas cosas tengo que contarle. Mi vida transcurre, en estos momentos, sencilla y profunda. No le olvido nunca y le hecho [*sic*] muchísimo de menos. Rara es la conversación en donde no procuro que resuene su nombre, a la altura que “toda su persona” merece. Puede usted estar seguro que [*sic*], aunque no he sido victorhuguesco en mi epistolario con usted, sí soy digno de su amistad porque le recuerdo y siento la necesidad de hablar con usted en todo momento. Ahora que el mundo enloquecido vuelve otra vez a tejer de sombras nuestros pensamientos, le recuerdo en su claridad y entusiasmo. Seguiré mi ensayo sobre su poesía. Quisiera que me orientara usted sobre algo de teatro moderno que haya usted visto por ahí.

Muchos recuerdos a su señora y a sus chicos. Reciba usted un gran abrazo del mejor de sus amigos,

Manolo.

[Escudo de España]

Ministerio de la Gobernación /

El Jefe del Servicio / de / Prensa

de Sevilla. [membrete]

Sevilla, 10 mayo, 1940.

[al margen, verticalmente:

s/c. [su casa] Villegas, 1 y 3.]

Mi muy querido don Jorge: tras un retraso que usted no esperaría le escribo estas líneas, justificadas. La carta "socorro" no ha llegado a mi poder hasta hace muy pocos días, porque en el mes de febrero cambié de domicilio en Sevilla. Como en la casa anterior no había portería, la dejaron en un establecimiento de abajo de la casa, y allí por poco duermo eternamente, a no ser porque una criada de mi casa fue a [ilegible] allí unas cosas. Además yo he estado unos días últimamente en Madrid, y tan pronto he regresado acudo en su "auxilio", auxilio que hoy necesitamos todos.

Ya me imagino la nostalgia que usted tendrá ahí de esta Sevilla luminosa y tranquila. Desde que usted se marchó muy pocas tertulias o reuniones he tenido. Lo mejor, cuando el amigo falta, es permanecer solo o en familia. Créame, don Jorge, que estos últimos días han pesado sobre mí de tal manera que me siento cambiado profundamente, en lo que pudiéramos llamar "expresión vital diaria".

Veo alguna vez que otra a Adriano, y nada más. La novia, el cargo y las lecturas o escrituras para la prensa me llevan todo el día. Escribo ahora, en "Arriba" de Madrid, artículos sobre temas y momentos que usted ya sabe que me interesan, hoy y siempre. De poesía, el "Himno a la Primavera", y... el teatro. Quiero ya, el próximo otoño, estrenar mi primera obra. Esto me interesa mucho y cada vez más, ya que la vida se presenta cada vez reducida a nuestro mundo particular, si es que se quiere buscar [?] la salvación propia. "En el interior del hombre está la verdad", decía el maestro San Agustín<sup>24</sup>, y usted y yo creo que le ente[nde]mos muy bien.

La otra tarde recordé a usted en el Jardín de Castilleja, en una reunión que tuvimos con Eugenio d'Ors<sup>25</sup>. Pasamos una tarde deliciosa, sobre todo por el "marco".

La novedad literaria de estos días es un libro de Adriano aparecido en la editorial "Apolo"<sup>26</sup>, que le enviaré enseguida.

¡Mi querido don Jorge!, sepa usted que le recuerdo, le admiro y le comprendo cada día más. Muchos recuerdos a su mujer y a sus niños. Para usted un gran abrazo de Manolo.

À M. Le Ministre des Affaires Étrangères  
Quai d'Orsay

Monsieur le Ministre,

Je soussigné, Jorge Guillén, sujet espagnol né à Valladolid le 18 Janvier 1893, actuellement professeur à la Faculté de Lettres de l'Université de Seville, ai l'honneur de vous exposer les faits suivants:

Invité à donner une série de cours à l'Université de Middlebury, aus États-Unis, de Septembre 1938 à Février 1939, je ne peux me servir de mon passeport espagnol, sur lequel les États-Unis ne sont pas mentionnés.

Ce passeport ne pouvant être amp[li]fié en France, et mon départ étant fixé au 10 Septembre, je viens solliciter de votre haute bienveillance de bien vouloir m'accorder un sauf-conduit pour les États-Unis d'une durée d'un an.

Veillez agréer, Monsieur le Ministre, l'assurance de ma très haute considération.

Paris, le 29 Août 1938.

Jorge Guillén.

NOTAS

<sup>1</sup> Emilio Gómez Orbaneja (1904-1996), catedrático de Derecho Procesal en Salamanca, Valladolid y Madrid, vallisoletano y amigo de Jorge Guillén, como su hermano Antonio. Colaborador, junto con José Antonio Rubio Sacristán, de Pedro Salinas en la secretaría general de la Universidad Internacional de Verano de Santander. Estuvo exiliado en Francia entre 1936 y 1942. Véase Domingo (ed.) 2004, 760-761, y la necrológica de Julián Marías 1996; cartas de Pedro Salinas a Jorge Guillén de 2 XI 1925, 8 VI 1931, 25 V 1933, 8 III 1937, 21 XI 1948, 11 VI y 16 VII 1949; de Guillén a Salinas 7 VII y 16 XI 1937, 16 II 1946, 8 III y 8 X 1949, 27 X 1951: Guillén & Salinas 1992, 56, 137, 154, 179, 467, 505, 507, 182, 183, 378, 485, 513, 582. Don Jorge le dedicó una “Semblanza”, titulada “El joven Emilio”, en el *Homenaje* que recibió en 1977 (VV.AA. 1977, 15-18); en ella sitúa el inicio de su amistad en 1923.

<sup>2</sup> José Antonio Rubio Sacristán, nacido en 1903, catedrático de Historia del Derecho en las Universidades de La Laguna, Sevilla, Granada y Valladolid. Lorca le dedicó “Muerte de Antoñito el Camborio”, de *Romancero gitano*. Citado en cartas de Salinas a Guillén de 1 V 1932, 8 III 1937, 5 X 1940; y de Guillén a Salinas de 7 VII y 16 XI 1937, 5 XII 1938, 16 III 1941, 13-15 IX 1942, 8 X 1949, 27 X 1951: Guillén & Salinas 1992, 145, 179, 241, 182, 183, 198, 255, 282, 513, 582. Véase Anes en Rubio Sacristán 1987, 51 seq.

<sup>3</sup> *Yerma* se estrenó el 29 de diciembre de 1934 en el Teatro Español de Madrid, donde permaneció en cartel hasta abril de 1935. En Barcelona se estrenó el 17 de septiembre de 1935, y se mantuvo hasta el 20 de octubre. Véase Mario Hernández en García Lorca 1981, 10.

<sup>4</sup> El papel utilizado por Díez Crespo muestra haber sido actualizado de acuerdo con el Decreto de Unificación de 19 de abril de 1937, que creó “Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista” como partido único y con Franco como jefe nacional (véase Payne 1961, 168-172). La cacicada fue servilmente aplaudida por Ernesto Giménez Caballero y Eugenio Montes en dos mendosos folletos de dieciséis páginas, que figuran en la Bibliografía.

<sup>5</sup> Padre de Jorge Guillén.

<sup>6</sup> Guillén se encontraba en París en noviembre de 1937, gracias a la irregularidad que la sublevación militar había impuesto a los estudios universitarios sevillanos; escribió el 16 una carta a Salinas en la que le decía haber llegado ocho días antes (Guillén & Salinas 1992, 182-184).

<sup>7</sup> Ezio Levi d'Ancona (muerto en 1941), catedrático de la Universidad de Nápoles. Véanse cartas de Guillén a Salinas de 12 XII 1940, y 16 y 30 III 1941; Guillén & Salinas 1992, 246, 257, 258.

<sup>8</sup> Guillén había traducido la oda *A los mártires españoles* de Claudel, que apareció en 1937 en edición de la Falange sevillana, y fue dos años después a incorporarse –ya exiliado don Jorge– a la *Antología poética del Alzamiento*: véase Claudel 1937 y Villén (ed.) 1939, 151-159; también la citada carta de Guillén a Salinas de 16 XI 1937 (Guillén & Salinas 1992, 183). El artículo de José M.<sup>a</sup> Pemán –ministro de Cultura y Enseñanza en el segundo gobierno de los sublevados, la Junta Técnica del Estado Español que se inicia el 3 de octubre de 1936– es el titulado “España y Claudel” en el tomo V de sus *Obras completas* (1953, 1.002-1.005), antes aparecido en 238-242 de la sección tercera (“Crónicas de la hora gloriosa”) de *Crónicas de antes y después del diluvio*, 1939. Pemán, tras mencionar la traducción hecha “con viril mano segura”, considera a Claudel “el más grande poeta católico de nuestros días”, movido por una inspiración apasionada que ha encontrado su mejor tema en la guerra española, “surcada [...] por el ímpetu de las grandes fuerzas sobrenaturales: el satanismo y la gracia de Dios”, de tal modo que “España, la salvadora del mundo, como Claudel, el salvador de la Poesía, han tenido que acentuar impetuosamente la parte más intuitiva y mística del complejo católico. Era hora de versos duros y de mártires arrebatados; hora de romper la ley, la lógica y la gramática...”.

<sup>9</sup> No ha de ser la esposa de Neruda, María Antonia o Antonieta Agenaar, que asistió al homenaje a Luis Cernuda el 19 de abril de 1936, con ocasión de la publicación de *La realidad y el deseo*: véase Valender 2002, 258-260; también Guerrero Ruiz 1999, anotaciones de 18 y 19 de febrero de 1935, 284-285. En La Peña & Moreno 1980, 74, signatura 332/7 y 8, vienen dos postales a Juan Ramón de la misma persona, 21-I-1935 desde Agua Blava (Gerona), y 11-IV-1936 desde París.

Nota: los editores del *Homenaje a Juan Manuel Rozas* donde este artículo vio la luz en 2008 imprimieron e insertaron en dicho volumen un volante que comenzaba así: “Debido a un error en la transmisión y adaptación informática, apareció deturpado el texto de la nota 9 del artículo de Guillermo Carnero titulado “Siete cartas de Manuel Díez Crespo a Jorge Guillén (1935-1940) y una de Jorge Guillén al ministro francés de Asuntos Exteriores (1938)”. Ese texto erróneo ha sido aquí sustituido por el correcto.

<sup>10</sup> Pedro Gamero del Castillo (1910-1984), católico y monárquico y luego destacado falangista sevillano. Cercano a Ramón Serrano Suñer, fue gobernador civil de Sevilla en 1938, y en 1939 vicesecretario general de FET y de las JONS de 1939 a 1941, ministro sin cartera –como Rafael Sánchez Mazas– en el segundo gobierno de Franco, y primero tras el fin de la guerra civil (el 9 de agosto de

1939), cargo que desempeñó entre 1939 y 1941. Fue uno de los valedores en la rehabilitación de Ramón Carande, que había sido desposeído de su cátedra sevillana en 1937. El prof. Santos Juliá, a quien he pedido me confirme estos datos, añade que Gamero fue jefe de la secretaría en Andalucía de su partido desde 1936, y que cayó en desgracia en 1943 por haber solicitado a Franco la restauración monárquica. Quede aquí constancia de mi agradecimiento.

<sup>11</sup> Adriano del Valle (1895-1957), poeta y artista gráfico sevillano. Participó inicialmente en el Ultraísmo y colaboró en la revista *Grecia*. Posteriormente fue director de la titulada *Papel de Aleluyas*, y en la posguerra de la cinematográfica *Primer plano*. Autor de los libros de poemas *Primavera portátil* (1934), *Los gozos del río* (1940) y *Arpa fiel* (1941).

<sup>12</sup> Eduardo Llorent y Marañón (1905-1969), poeta sevillano, director de la revista *Mediodía*.

<sup>13</sup> Hubo unas Ediciones Españolas en zona republicana, con cuyo sello salieron en 1937 el *Romancero general de la guerra de España* y *Poetas en la España leal*, y en 1938 el *Homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales*, pero Díez Crespo no puede referirse a esa editorial. En cuanto a la zona "nacional", he visto libros impresos en Valladolid, en la Imprenta Castellana, con ese mismo nombre editorial. Pero Díez Crespo se refiere sin duda a otra cosa, de la que he encontrado noticia en págs. 17 y 18 de *ABC* de Sevilla de 15 de marzo de 1938. Se dice ahí que el general Queipo de Llano visitó el día 12 el edificio de Ediciones Españolas, empresa creada para publicar la Historia de la Guerra Civil desde la perspectiva de los sublevados, y propietaria de los derechos exclusivos de las charlas radiofónicas del general. El director de esas Ediciones Españolas era Dionisio Cano López, y Joaquín Arrarás el jefe de redacción. No se menciona entre los redactores a Díez Crespo, aunque sí a fray Justo Pérez de Urbel. Ha de tratarse, pues, de la empresa que comenzó sus actividades al año siguiente, ya en Madrid: véase en Bibliografía Arrarás vol. I, Rodríguez Tarduchy, D'Ors.

En cuanto a Vela y del Río, parecería lógico que se tratara de Fernando Vela y Ángel del Río, ambos amigos de Guillén. Pero no puedo documentar su relación con Díez Crespo, y en la correspondencia suya que conserva en legado Guillén no hay mención alguna de Ediciones Españolas. No creo que el segundo sea el santanderino José del Río Sainz (1886-1964).

Fernando Vela (1888-1966), colaborador de Ortega y Gasset y secretario de *Revista de Occidente*; huyó a Tánger en 1938 pero regresó a España cinco años después.

Ángel del Río (1901-1962) fue lector de español en la Universidad de Estrasburgo entre 1921 y 1923; profesor en las de Puerto Rico y Florida de 1925 a 1929, año en que se trasladó a la neoyorquina de Columbia, donde sucedió a Federico de Onís en 1946. Fue también director de la *Revista Hispánica Moderna*,

y conocido fundamentalmente por su *Historia de la Literatura Española*, publicada en 1948 y durante muchos años manual de uso habitual en las Universidades norteamericanas. Véanse cartas de Pedro Salinas a Jorge Guillén de 31 I 1942, 2 XII 1947, 12 VI y 21 XI 1948, 18 I 1949, 27 V 1950, 11 y 24 IV 1951; de Guillén a Salinas de 20 XII 1948, 15 y 26 VI 1950. Guillén & Salinas 1992, 274, 429, 443, 468, 478, 528, 552, 570, 473, 535, 538.

<sup>14</sup> *Mediodía* fue una de las más destacadas revistas de la generación del 27, fundada en 1926 en Sevilla por Alejandro Collantes de Terán, Rafael Laffón, Eduardo Lloset y Marañón, Rafael Porlán, Joaquín Romero Murube y otros. Tuvo tres etapas: 1926 a 1929 (catorce números), 1933 (dos) y 1939 (dos). Jorge Guillén colaboró en los números 7 (1927) y 15 (1933), respectivamente con los poemas “Riguroso horizonte” y “Tiempo perdido en la orilla”. Laffón reseñó *Cántico* en el 14 (1929). Díez Crespo se incorporó en el 16 (1933) con los poemas “Empieza el día”, “Cielo: gran plaza” y “Mina”.

En la carta de noviembre de 1938, Díez Crespo se refiere, naturalmente, a la última época de la revista, entonces subtitulada *Cuadernos de Poesía Española*, que tuvo dos números, con lo que ese futuro “tercer número” no existió. El segundo (18) fue un extraordinario dedicado a Adriano del Valle, y el primero (17), otro semejante a Jorge Guillén. Ambos llevaban un suplemento, titulado *Arenal de Sevilla*.

El extraordinario guilleniano –que he podido utilizar en reproducción que agradezco a Jacobo Cortines– incluye diez poemas de don Jorge y tres dibujos de José Escassi, con encarte de una hoja que contiene un fragmento manuscrito en francés de la oda *A los mártires españoles* de Paul Claudel. En este primer *Arenal* vienen artículos de Lloset, Antonio Meneses, Laffón y Gerardo Diego, más tres dedicados a don Jorge: dos de Díez Crespo, “Plenitud de ser: cifra de Guillén en la poesía española” y “España y Claudel”, y uno de Adriano del Valle, “Viaje a la poesía de Jorge Guillén”. En las ocho páginas del primero caracteriza Díez Crespo la poesía de Guillén por la superación de los titubeos vanguardistas, el arraigo en la clasicidad, el asentimiento ante la existencia y el mundo y la desnudez y esencialidad del lenguaje. En las dos páginas del segundo, sin nombrar a don Jorge, recalca el carácter religioso de la guerra civil española y su captación e interpretación por Claudel. El artículo de Adriano del Valle, ágilmente escrito, elogia la actitud exclamativa y jubilosa de don Jorge ante la experiencia del mundo como revelación.

Véase Musacchio 1980, Valencia Jaén 1960-1961 y facsímil de *Mediodía* 1999.

<sup>15</sup> Alusión, con toda probabilidad, al octavo verso del “Soneto autumnal al marqués de Bradomín”, de *Cantos de vida y esperanza*: “Toda exégesis en este caso eludo”.

<sup>16</sup> Acaso Francisco Ferrari Billoch (+1958), periodista, dramaturgo y novelista mallorquín, cuya ideología lo llevó a las filas de la sublevación militar de julio de 1936. Pero no tengo noticia de su paso por Sevilla, ni tampoco de la publicación –si lo fuera– que parece citar Díez Crespo.

<sup>17</sup> Ha de ser Antonio Fantucci, profesor de italiano de la Universidad de Sevilla, a quien he podido identificar gracias a la reseña de *ABC* de Sevilla de 16 de diciembre de 1938, 6, de la *Gramática italiana* que publicó en unión del prof. M. Ballesteros de la Universidad de Madrid. He dado también con una edición suya de Goldoni, de 1940, y al año siguiente una *Antología de cuentos italianos*. Las tres obras figuran en Bibliografía. La *Gramática* es sumamente pintoresca por seleccionar, para los ejercicios que propone, numerosos textos de contenido político fascista, y de autores de ese corte o considerados afines. Entre los primeros, arengas y escritos de Franco y Mussolini, la carta de Franco a la madre de un legionario y una “Marcia legionaria”. Entre los segundos D’Annunzio, Ítalo Balbo, Curzio Malaparte, Giovanni Papini, Ardengo Soffici, mucho Carducci, Azorín, Pío Baroja y José M.<sup>a</sup> de Pereda.

<sup>18</sup> Quizá sea recuerdo –como me indica mi buen amigo el eminente musicólogo D. Antonio Gallego, a quien quiero dar aquí las gracias– del coro final de *Falstaff* de Verdi.

<sup>19</sup> Queda dicho en nota anterior que no se publicó.

<sup>20</sup> Verso decimosexto de la parte cuarta del poema “Más allá”, de la segunda edición de *Cántico*: “de lo tan real, hoy lunes”. Véase Guillén 1970, 83.

<sup>21</sup> No localizo poema de ese título en la obra publicada de Díez Crespo. Hay un soneto titulado “Primavera”, mecanografiado, en Archivo Guillén 146 – 21, no recogido en *La voz anunciada* ni en *Memoria y deseo*. Tampoco tengo constancia de que escribiera teatro, si bien ejerció la crítica teatral, como queda dicho en la introducción.

<sup>22</sup> Guillén cesó por orden ministerial de 7 de octubre de 1939, tras haber solicitado la excedencia voluntaria el 15 de abril. Véase Guillén 2005, 64 y 69.

<sup>21</sup> Francisco Murillo Herrera, decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla. *Ibíd.* 55, 373.

<sup>23</sup> En *De vera religione*, cap. 39 ep. 72: “Noli foras ire, in teipsum redi; in interiore homine habitat veritas”. Migne 1887, col. 154, S. Agustín, *Obras completas* III.

<sup>24</sup> D’Ors tomó partido por la sublevación militar de 1936, y fue nombrado en 1938 secretario del recién creado Instituto de España, y director general de Bellas Artes; en ese mismo año ingresó en las Reales Academias Española y de San Fernando. Guillén había publicado en 1930 su versión bilingüe de *El cementerio marino* de Paul Valéry, en la editorial parisiense de bibliofilia dirigida por D’Ors, instalado en París desde 1927. Véase Jardí 1990, 236-237, 260-264. Díez



Crespo había conocido tempranamente a D'Ors en Sevilla; en la posguerra siguieron viéndose en la tertulia del café madrileño Lion D'Or: Díez Crespo 1995, 85-87. En cuanto al lugar aquí evocado, lo recordó Díez Crespo muchos años después: "esa especie de Jardín de Academos situado en Santiponce, ese hermoso jardín romano..." (ibíd. 86, 217). Castilleja es topónimo del área de Santiponce, localidad cercana a Sevilla donde se encuentran las ruinas romanas de Itálica. Véase García Bellido [1960] 1985, y Cortines (ed.). 1985, estudio preliminar.

<sup>25</sup> Se trata de *Los gozos del río*, publicado efectivamente en la editorial barcelonesa Apolo en 1940, con prólogo de Eugenio Montes. Véase Del Valle 1940.



### Capítulo 3

#### LA RECEPCIÓN DE *PERITO EN LUNAS* Y LA IMAGEN PRIMERA DE MIGUEL HERNÁNDEZ



**E**l año 2010 nos trajo una proliferación de actividades conmemorativas del centenario de Miguel Hernández, a lo largo de las cuales comprobé que en el conocimiento del legado y el contexto hernandiano quedaba una pequeña tesela pendiente de colocar en su integridad: el corpus de artículos y reseñas con que la crítica de la década de los años treinta del siglo XX respondió a la obra primera de Miguel Hernández, y en especial a *Perito en lunas*, libro en el que Miguel había puesto mucha esperanza, cuya publicación le supuso un laborioso esfuerzo de camuflaje ideológico en su Orihuela natal, y una vez impreso, una tanda de decepciones. A esas cuestiones me referiré con la mayor brevedad posible, y como introducción a lo que aspiran a facilitar y divulgar estas páginas: el apéndice documental que las remata. Con él no pretendo atribuirme un supuesto “descubrimiento” bibliográfico, pues ese corpus ha sido ya enumerado<sup>1</sup> (aunque no siempre de forma correcta y precisa), y constituye un bloque de referencias frecuentemente citadas (habitualmente por boca de ganso); y si bien algunos de los

textos que lo componen vienen estando a nuestro alcance completos, otros sólo circulan fragmentariamente. Mi intención es ofrecer a los lectores y estudiosos de Hernández, tras un paseo de primera mano por las hemerotecas, la reunión de esos textos en su integridad.

Miguel Hernández se inicia en la tan inevitable como desdichada estela del regionalismo a lo Gabriel y Galán y Vicente Medina. En ese momento intenta asumir la condición de *pastor poeta*, es decir de *ingenio lego*, reconocido como maravilla de esa rara genialidad innata que logra superar un destino presidido por la condena a la pobreza y la ignorancia. La condición de pastor poeta intenta explotarla primero ante sus coterráneos, en un horizonte de competencia con la declinante y mediocre estrella de Julián Sánchez Priego: véase al respecto, en *Voluntad* de junio de 1930, la insuperable cursilería de José M.<sup>a</sup> Ballesteros a cuento de “la huerta oriolana, tan bella que embelesa e inspira”. La poesía de Hernández, sigue, fluye sin esfuerzo, “como la leche al ordeñarla”; por eso “es amena y cantarina”. Por su parte, Juan Sansano, en el artículo que asimismo exhumamos en el apéndice documental distingue a Miguel del “improvisador de cuartetos chabacanas”, es decir, del vate de Ocaña.

Una vez ennoblecido en el ámbito local, Miguel intentará revalidar en Madrid su láctea y huertana genialidad; pero allí topará con la ironía de colmillo retorcido de Ernesto Giménez Caballero, en esa entrevista en la que se mezclan la crueldad y la misericordia, y en la que queda asimismo de manifiesto la personalidad escindida del poeta pastor que, a pesar de serlo y exhibirlo, se presenta muy atildado y “tan señorito”, y al que pretendidamente dice ayudar don Ernesto con esta cornada a la reciente República: “Gobierno de intelectuales: ¿no tenéis algún intelectual que esté como una cabra para que lo pastoree este muchacho?”. Apostando de nuevo a dos barajas desde la exhibición de su doble imagen, se

retrató Miguel –casi de etiqueta, por un lado; de cabrero y *en su barraquica* por el otro– junto a la entrevista de Francisco Martínez Corbalán, en *Estampa* del siguiente mes de febrero de aquel mismo 1932. Al iniciar ese frustrado primer viaje a Madrid, Miguel había recibido la bendición de Ramón Sijé, en un vergonzante artículo del *Diario de Alicante* de 9 de diciembre de 1931, exaltación quejumbrosa y pedigüeña a favor de los “pobres poetas desconocidos, que sufren, pregonando una vez más la servidumbre de la inteligencia”, poetas entristecidos al crepúsculo, apoyados en una palmera levantina. Cuidado, exclama Sijé, con todo énfasis: “¡Que se nos muere el poeta! ¡Que se ahoga!”

Tras el episodio agropecuario, Miguel, mirando más allá del aprisco, adopta la poesía pura, y como lógica prolongación y consecuencia suya, el Neogongorismo. Este proceso lo lleva a saltar con retraso al furgón de cola del canon que ha establecido la generación del 27, antes de la instauración del Surrealismo y de la llamada *rehumanización* o *impureza*. A ese momento corresponde *Perito en lunas*. Se sitúa así Miguel en una constelación en la que brillan la greguería, el Creacionismo, el jaikú y el neopopularismo de los años veinte; desde *Poemas puros* de Dámaso Alonso y *Libro de poemas* de Lorca (1921) hasta *Jacinta la pelirroja* de Moreno Villa (1929). A su alcance estaba la obra de Góngora en el tomo 32 de la Biblioteca de Autores Españoles (1854, 425 ss.), y el *Polifemo* en la edición de Alfonso Reyes (1923). No creo que dejara de interesarse, en el período de gestación de *Perito en lunas*, por las publicaciones todas a que dio lugar el centenario de Góngora, singularmente los *Romances* y las *Soledades*, preparados respectivamente por José M.<sup>a</sup> de Cossío y Dámaso Alonso (ambos en 1927); y cinco años más tarde (1932), por las *Obras completas*, en edición de Juan e Isabel Millé Giménez.

Creo igualmente que hubo de estimular a Miguel la crítica que señalaba que Góngora se distinguió por convertir metafóricamente toda realidad, incluso la más nimia, en arquetipo de belleza;

ello en el sentido de superar a Góngora después de haberlo asimilado, con lo cual me refiero a dos de las características más llamativas de la época de *Perito en lunas*: primera, convertir en belleza metafórica no sólo lo nimio y sencillo, sino también lo sórdido; segunda, extender esa sordidez al ámbito religioso. En el capítulo 5º de este mismo volumen encontrará el lector el comentario de algunas de las octavas del libro, como ilustración del mecanismo creativo de Miguel Hernández, y de sus desvíos y excesos.

Muchos lectores y críticos han sentido ante la oscuridad de *Perito en lunas* una mezcla desconcertante de admiración, decepción e irritación. Al aparecer el libro, Miguel fue acumulando desengaños al leer las críticas, casi todas condescendientes y asépticas (Pedro Salinas en *Índice Literario*, febrero de 1933; Rafael de Urbano en *El Liberal* de Sevilla y *La Verdad* de Murcia, marzo de 1933; Pedro Moulane Michelena en *El Sol*, junio de 1933; Antonio Oliver Belmás en *Presencia* de Cartagena, febrero de 1934); dos únicas afirmativas con un toque de entusiasmo (José Ballester en *La Verdad*, enero de 1933; Pedro Pérez Clotet en *Isla* de Cádiz y en *La Verdad*, septiembre de 1933); alguna decididamente adversa (Alfredo Marqueríe en *Informaciones*, febrero de 1933). Años después, una de las primeras y más sesudas estudiosas de Miguel, Marie Chevallier, tildó *Perito en lunas* de vacío e intrascendente ejercicio, y de eco empobrecido de la escritura gongorina.

Decía Miguel en carta a Federico García Lorca de 10 de abril de 1933 que *Perito* tenía un “falso aire de Góngora”, y que era superior a la obra de la mayoría de los poetas entonces consagrados (Hernández 1992, II, 2.306-2.308; respuesta en García Lorca 1997, 756-757). En cuanto a lo segundo, si se refería a la “Soledad tercera” de Alberti y la *Fábula de Equis y Zeda* de Gerardo hay que darle la razón, pero teniendo en cuenta que el pastiche neogongorino no era la obra primera ni en consecuencia la tarjeta de presentación de ninguno de los dos. En cuanto a lo primero, ¿por qué consideraba Miguel que su neogongorismo era *falso*? La explicación me parece

evidente: había sido consciente y doblemente *falsificado*. En primer lugar, el mecanismo metafórico gongorino está degradado en *Perito en lunas*, al recrearse en un espejo deformante y deformado por el truco de la desorientación premeditada, la burla y el esperpento de la analogía forzada en tanto que remota, estrafalaria y no identificable. En segundo lugar, si recordamos el célebre soneto con el que, a comienzos de aquel siglo XX quiso el poetaastro Emilio Ferrari desacreditar el Modernismo llamándolo “Góngora pringado en cometa americana”, el Góngora de Miguel, tanto como su religiosidad, están pringados en algo peor: en semen, en orina y en excrementos. Hemos pues de considerar que ese gongorismo fue calculada y doblemente falso, y que con él Miguel quiso tomarle el pelo simultáneamente a los neogongorinos del 27, y a la derecha y la Iglesia de la Orihuela de hace un siglo, un ominoso ecosistema este último cuyas principales especies estaban representadas en el comité directivo de la revista *El Gallo Crisis*: un falangista, Juan Bellod Salmerón; un militante de la CEDA, José M.<sup>a</sup> Quílez; un meapilas como Ramón Sijé, a quien Falange no le parecía bastante de derechas por ser un partido, aunque fascista, laico.

En esa charca de ranas tuvo Miguel que alzar la voz antes de conseguir la capacidad de abandonarla; y mientras utilizaba hipócritamente a esas ranas, fue a su vez utilizado por ellas como *obrero domesticado*<sup>2</sup>, en una mutua operación de dudosa legitimidad moral. A su mecenazgo debió la publicación de *Perito en lunas*, un libro en cuya octava XXX<sup>3</sup> la Purísima Concepción quedaba exaltada no sobre la luna y la serpiente del pecado original, sino sobre un retrete y lo que se llama un *zuro*<sup>4</sup>. La burla pudo prosperar y pasar desapercibida, entre otras cosas, gracias al aumento de la viscosidad enigmática del libro por eliminación de los títulos de los poemas. Porque de no ser así, don Luis Almarca no sólo no habría pagado la edición de *Perito en lunas*, sino que habría repudiado y excomulgado a Miguel por blasfemia y sacrilegio.

Mis reflexiones se han limitado al episodio menos afortunado de la obra de Miguel Hernández. En él brilla, como mérito indudable, una gran inteligencia y una consumada maestría técnica que terminan en el parto de los montes, por haber caído en todos los peligros, tanto los inherentes a la época como los de propia minerva, de la apropiación del gongorismo. Góngora es un poeta único e irrepetible. Su espíritu puede ser asimilado, pero fracasarán todos los que intenten reproducir su escritura, una trampa en la que, como Miguel pero indudablemente con menor brillantez, cayeron Alberti y Gerardo Diego, en las obras antes citadas, y Juan Gil-Albert, en *Misteriosa presencia* (1936).

Como al principio señalaba, dar a conocer en la literalidad de sus documentos la recepción inicial de la imagen de Miguel Hernández, tras situarla mínimamente en sus coordenadas, ha sido mi propósito primordial en el apéndice documental de estas páginas.

Excluyo, porque se salen de la zona de fechas que me he señalado y porque son fácilmente accesibles, dos artículos, con todo, de gran interés: el de Juan Ramón Jiménez, "Crítica - Con la inmensa minoría", *El Sol*, 23 de febrero de 1936; y el de Ramón Gaya, "Divagaciones en torno a un poeta: Miguel Hernández", *Hora de España* 17 (mayo de 1938). Incluyo, sin embargo, porque no resulta inmediatamente accesible y aunque se salga del ámbito establecido, el de Juan José Domenchina, "Anunciación y elogio de un poeta", *La Voz* 25 de noviembre de 1935; y también el de Gerardo Diego, "Perito en lunas", *Cuadernos de Ágora* 49-50 (noviembre-diciembre de 1960), porque, a pesar de su carácter tardío, refleja inmejorablemente el estado de opinión generalizado en 1933 entre los compañeros y hermanos mayores literarios de Miguel Hernández.

Identifico en nota a pie de página aquellas referencias que me han parecido exigirlo. Las publicaciones periódicas que no llevan indicación de lugar son madrileñas.



## APÉNDICE DOCUMENTAL

**José María Ballesteros**

"Pastores poetas"

*Voluntad* (Orihuela) n.º 7 (15 de junio de 1930), pág. 5.

Recordarás, lector amigo, sin necesidad de forzar la memoria, pues no ha pasado mucho tiempo, el éxito clamoroso que en uno de los teatros de la Villa y Corte obtuvo, al estrenarse, una obra en verso titulada *Un alto en el camino*. Su autor, el "pastor poeta", se hizo famoso en toda España<sup>5</sup>. En Madrid se le discutía, era atacado por unos, defendido por otros, y el día del estreno salieron de Ocaña infinidad de amigos suyos dispuestos a hacer callar con sus aplausos las protestas preparadas por un pequeño grupo de intransigentes. El pastor poeta triunfó.

Por los áridos campos de Castilla un niño conducía el ganado para que pastara. Este niño tenía alma de poeta, y mientras sus borregos con la cabeza a ras de tierra buscaban las hierbas con que alimentarse, el pastor hacía versos. Creció el pequeño pastorcillo, se hizo hombre, abandonando entonces la monótona y sosegada vida pastoril por otros quehaceres. Fue en estos años un poco atolondrados de su vida cuando escribió *Un alto en el camino*; después se dedicó a la venta de semillas y máquinas agrícolas. El que oiga hablar del célebre pastor poeta se lo figurará un hombre romántico, de palabra fácil y dulce como sus versos; pero no, el pastor poeta es un hombre rudo, de mal carácter y hasta intespestivo [*sic*]. De pastor tiene solamente el recuerdo de su niñez, y de poeta sus versos, pues como hombre ni es pastor ni tiene su vida poesía.

Ya no se habla del pastor poeta toledano. Se olvidó el pastor de que fue poeta. Pero he aquí, lectores, que en la provincia de Alicante, en Orihuela y en una de sus calles más típicas, la calle de

Arriba, vive un pastor que hace versos: Miguel Hernández. El pastor poeta oriolano es un pastor de cabras; nació pastor, continúa siendo pastor y morirá tal vez pasturando su rebaño. Su oficio, su vida, es conducir las cabras durante el día por esta huerta oriolana tan bella, que embelesa e inspira; y al llegar la noche, repartir la leche de casa en casa, pensando siempre en los versos que compuso al correr las horas en que el sol estaba alto, sentado en plena huerta a la sombra de un naranjo que le protegía y aislaba del mundo material, transportándole veloz dentro de su reconcentrado ensimismamiento a esas regiones de plácidos ensueños que se suelen llamar “el quinto cielo”.

El poeta oriolano es pastor y es poeta por naturaleza. Sus versos fluyen de su imaginación viva como la leche al ordeñarla. Escribe sin esforzar la inteligencia; por eso su poesía es amena y cantarina.

Escribir versos. ¡Qué difícil es escribir versos! Para Miguel Hernández, que escribe como habla, que escribe porque siente en su alma la poesía, no es difícil escribir versos. Los versos del pastor poeta oriolano rebosan naturalidad, sencillez; no tienen esos rebuscamientos del lenguaje perniciosos porque amaneran el estilo y demuestran pedantería. El pastor poeta oriolano escribe sin artificios, a la luz del sol, cara a cara con la diosa Naturaleza. Y en estos días cálidos de nuestra huerta, mientras sus cabras mascan la fresca hierba y saltan y corren por arroyuelos y bancales, nuestro pastor poeta escribe versos recostado en el margen de una acequia; y sueña, sin duda, con aquel cuento de la lechera, con la gloria y con el triunfo. ¡Sueña el pobre pastor poeta! ¡No está en este mundo, vuela por los espacios sin lindes de la cariñosa y dulce fantasía! Conserva el papel sujeto entre sus dedos contraídos; el lápiz se le cayó a la acequia y su cabra favorita, la mimada del rebaño, su Lucera, se recuesta a su lado y le lame las manos, el papel... y los versos.

\*

### **Juan Sansano**

Prefacio al poema "La bendita tierra", de Miguel Hernández  
*El Día* (Alicante), 15 de octubre de 1930, pág. 1.

Hace unos meses descubrimos que en uno de los barrios más típicos de Orihuela, en la calle de Arriba, vive un pastor poeta, al que no hay que confundir con el improvisador de cuartetos chabacanas. Se llama Miguel Hernández, y todos los días, seguido por el ganado de cabras, sale a los caminos para beber la luz de la huerta y embriagarse en la contemplación de los paisajes de maravilla. Y allí, bajo las recias moreras, junto a los cañares rumorosos, hace sus versos. Versos dulcísimos, trazados por mano maestra, con toda la picardía de un excelso versificador que sabe buscar el metro adecuado para cada motivo.

Miguel Hernández ha de llegar a ser una gran figura de la literatura alicantina, para honra nuestra. La dulzura y la belleza de sus composiciones –algunas de ellas impecables– son dignas de figurar al lado de las del inmortal poeta salmantino Gabriel y Galán y las de Rey Soto<sup>6</sup>, el gran artista gallego.

Nos llena de satisfacción la irrupción en el campo de la literatura alicantina de este bravo mozo orcelitano, hijo de modestísima pero honorable y digna familia. Es una promesa en flor que dará sus frutos enriqueciendo nuestras antologías con su claro talento, su fervoroso amor a lo bello y su vocación de altísimo poeta.

A continuación honramos nuestras páginas con la bellísima poesía, llena de ternuras y de hondos sentires, con que nos favorece su pluma de artífice.

\*

**Ramón Gijé** [sic]

“Valores de Levante – Miguel Hernández – El pasado día 30 de noviembre marchó a Madrid el poeta Miguel Hernández”

*Diario de Alicante* (Alicante), 9 de diciembre de 1931, pág. 2.

Benjamín Jarnés, en ironía un tanto despiadada, habla de los doscientos treinta y siete imitadores de las décimas de Jorge Guillén. Doscientos treinta y siete imitadores –añado yo– que, buenos unos y malos otros, proyectan continuas tristezas en el mapa literario español. ¡Pobres poetas desconocidos, que sufren, pregonando una vez más la servidumbre de la inteligencia! Y nadie que se preocupe de ellos (el gran Jarnés se ríe del poeta anónimo que ha comprado en una librería provinciana ese magnífico *Cántico* de Guillén); nadie que se interese por sus bellas cosas, sus vidas, sus primores de poeta. Ellos, que al nacer sólo han cometido un pecado: ese, horrendo, de ser poetas. Y ante la desdicha cotidiana, ante la incomprensión general de sus vidas, ellos... más poetas: “la vida es la piedra de toque del poeta”, ha dicho finamente Manzoni. Aquí, en este pueblo de Levante, junto a una palmera, un poeta: en el sagrado momento del crepúsculo, una pena de poeta.

“Será un latido verde bien pronto la semilla”<sup>7</sup>, ha profetizado, en ansia de vida jocunda, este gran poeta, que ayer nació en el Este y hoy marcha a la Meseta. Que sea un latido “azul” –aún nos acordamos de Hugo<sup>8</sup>– la semilla que lleva dentro Miguel Hernández. Así se llama –nombre de huertano honrado de huerta adentro– este poeta. En Levante, junto a una bella palmera, una fresca delicia de poeta, recién nacido en la eterna mañana estética. Será un latido nuevo, “azul”, la semilla del poeta (y en la serenidad de esa intuición estética, ¿dónde paran, amigo Jarnés, los seudopoetas, los mercahifles de la poesía...?).

Miguel Hernández, hijo de padres cabreros de origen y de oficio, vive unos años, hasta que es recio y fuerte de cuerpo, en un colegio de jesuitas<sup>9</sup>, como alumno de bolsillo pobre. Sale a la vida -al campo y al camino- como pastor. Al abrir una página del *Ingenioso hidalgo* evoca a sus antepasados cabreros, en un ruego estupendo a Don Quijote. Y bien pronto, al beberse el paisaje, como él mismo dice, se siente poeta (todo es sentirse en la vida, y sentir con duda y angustia). Ve cruzar las arcaicas procesiones campesinas: "...Cien huertanos patriarcas, / ocho viejas con mantillas de hace un siglo y cien morenas / lindas vírgenes, olientes al madero de sus arcas".

Y se duerme la tarde, y él también con la tarde lenta y amorosa: así lo ha dicho el poeta<sup>10</sup>, en un tono confidente, de misterio y redescubrimiento. Despierta, más poeta, concibiendo a la poesía como su hablar necesario -iba entrando en el supremo gozo de la gracia estética-, como Ovidio el romano: Me duelo de marcharme "con sombras, estrellas y la luna un poco gastada...", nos decía al despedirse. Y llega un momento en que se ahoga -porque no va a estar siempre ordeñando cabras para sacar la leche que regodea a los ricos-, en que sufre de angina de pecho espiritual: deseo de ser, de mostrarse un poco rasgando sus vestiduras, de cantar cabe a Castilla con voces calientes de Mediterráneo. Ir un poco oloroso de naranjos mozos, de buen aceite, de perfumes secretos, de mujeres levantinas. Que se nos muere el poeta. ¡Que se ahoga!... Y con su cara de adolescente, de aquellos que pintaba Cézanne, toma una determinación: irse, irse pronto... Ahora venimos de darle un abrazo de despedida, de la estación triste, solitaria -cualquier día os hablará Ramón de la sociabilidad de las estaciones de España-. Un acto histórico este, en la vida de ese poeta que lloraba, en las noches de luna, en el dolor de una vieja calle de su barrio.

Recordaréis vosotros al monovero "Azorín" ofreciendo gracias a las primicias barojianas<sup>11</sup>. Un acto así -la despedida-, intenso de vida nueva y compañerismo, y tristeza también. Hay silencio. Unas

lámparas de fluido pobre alumbran el andén muerto, miedoso de mudez.

Repitiendo lo que Giménez Caballero hizo con alguien<sup>12</sup>, hagamos –y que nos perdonen por los errores, porque aquí son frecuentes– la radioscopia de la poesía de Miguel Hernández:

Personalidad	250
Gabriel Miró	100
Poetas españoles (Jiménez, Guillén)	60
Franceses (parnasianos y simbolistas)	35
Rubén Darío	40
Sentimiento clásico	10
Regionalismo o localismo	1

Y toda su poesía en vida cruenta, en descripción y giro: “Fuga de linfas, mutis de noria, / huelga de brazos, sueños de surco”, ha dicho cantando la paz de un domingo –día de reposo en movimiento de emociones–, rota por el más leve rumor:

“Trina el cordaje de una guitarra,  
baila el borracho, cruje una capa”<sup>13</sup>.

\*

**Ernesto Giménez Caballero**

“Un nuevo poeta pastor”<sup>14</sup>

*La Gaceta Literaria* n.º 121. *El Robinsón Literario de España* n.º 5 (15 de enero de 1932), págs. 10-11.

Una de estas mañanas me llamó al teléfono Concha Albornoz, la hija de nuestro ministro de Justicia<sup>15</sup>:

- Giménez Caballero, aquí tengo un pastor poeta, se lo mando a usted.

- Mándemelo, Concha, tendré mucho gusto en recibirle.

Llegó a mi casa el pastor poeta. Me fijé en su cara y en sus manos.

Su cara, muy ancha y cigomática<sup>16</sup>, clara, serena y violenta, de ojos extraordinariamente abiertos, como enredilando un ganado ideal.

Las manos fuertes, camperas y tímidas.

Le sometí a un interrogatorio de Juzgado municipal.

- ¿Cómo se llama usted?

- Miguel Hernández.

- ¿De qué pueblo?

- Orihuela.

- ¿Oficio?

- Guardador de cabras.

- ¿Cómo se aficionó a leer y escribir?

- Pues ya ve, cogiendo todos los papeles que encontraba, yendo a la biblioteca del pueblo.

- ¿Sus autores preferidos?
- Góngora, Lorca y Gabriel Miró.
- ¿Amigos literarios?
- Casi ninguno. Gijé<sup>17</sup> [sic], que usted conoce en Orihuela.
- ¿Qué ha escrito usted?
- Mire; estos versos, tómelos.
- Están manuscritos y son muchos, no quiero dejarle sin ellos.
- No importa, tengo copia. Lea a ver qué le parecen.
- Bueno, leeré estrofas significativas.

*En cuclillas ordeño – una cabrita y un sueño. (Me gusta). Yo me en-  
joyo la mañana – caminando por las hierbas. (Me gusta). En la tarde hay  
luna nueva – que esta luna nueva llueva.*<sup>18</sup> (Me gusta).

(Salpico la mirada por todas las hojas sueltas de su cuaderno. Es un auténtico pastor. Sabe a la hora que cantan los pájaros y duermen las ovejas, y suspiran las pastoras y salen los luceros y reluce la escarcha).

- Pero, hombre –le increpo–, ¿qué hace usted en Madrid vestido de gabán, tan señorito?

- Ya ve, quiero trabajar, colocarme en algo, sea como sea. Me vine con mis ahorrillos, aquello es muy estrecho, la Oleza de Miró<sup>19</sup> ...

- ¿Y tiene usted esperanzas de colocarse en algo?

- La señorita Concepción Alborno me ha prometido ayudarme... ¡Ah! Si publica usted mis versos póngales esta dedicatoria: “A doña Concepción Alborno de Segovia, que, dulce y generosa hada, me pone bajo su protección. Respetuosamente”.

Despedí a nuestro nuevo pastor poeta. Y le prometí que hablaría de él. Comprendí su angustia, su ansia, su sueño. Simpático pastorcito caído en esta Navidad por este nacimiento madrileño.

A los pocos días tuve una carta suya, que transcribo. Carta desesperada y reveladora.



*Madrid, 19 de diciembre de 1931.*

*Al señor don Ernesto Giménez Caballero, Miguel Hernández.*

*Admirable, admirado Robinsón:*

*Comprendiendo que no puede usted desperdiciar un átomo de tiempo, no he querido visitarle otra vez. Lo que había de decirle se lo escribo para que lo lea cuando quiera. Además que, dada mi maldita timidez, no le hubiese dicho nada en su presencia. La vida que he hecho hasta hace unos días desde mi niñez, yendo con cabras y ovejas, y no tratando más que con ellas, no podía hacer de mí, ya de natural rudo y tímido, un muchacho audaz, desenvuelto y fino o educado. Le escribo, pues, lo que había de decirle, que es esto:*

*Las pocas pesetas que traje conmigo a Madrid se agotan. Mis padres son pobres y, haciendo un gran esfuerzo, me han enviado unas pocas más para que pueda pasar todo lo que queda de mes. He pedido también a mis amigos de "Oleza", que pueden bien poco, algo. Me lo han prometido... Lo que yo quisiera es trabajar en lo que fuera con tal de tener el sustento.*

*La señora Albornoz no puede hacer por mí nada, aunque lo desea vehementemente. La visité ayer y la saludé en su nombre. Dice que verá si sale algo... Yo no puedo aguardar mucho tiempo. Si usted no me hace el gran favor de hallar una plaza de lo que sea donde pueda ganar el pan, aunque sea un pan escaso, con tristeza tendré que volverme a "Oleza", a esa "Oleza" que amo con toda mi alma pero que asustaría ver de la forma que, si no se interesa usted por que me quede, tendré que ver.*

*Haga lo posible por que no sea y cuente con mi agradecimiento. – Miguel Hernández.*

Queridos camaradas literarios: ¿no tenéis unas ovejas que guardar? Gobierno de intelectuales: ¿no tenéis algún intelectual que esté como una cabra para que lo pastoree este muchacho?

¿Quién ayuda al nuevo pastor poeta? ¿Qué ganado se le confía?

¡A ver! ¡Entre todos! ¡Un enchufe para este campesino! ¡Un destino para este montaraz! ¿A ver esa Casa de los Poetas!

¡No dejéis al muchacho volverse llorando y arruinado a su redil lugareño! ¡Hacedle aunque sea ferroviario! ¡A ver, a ver! ¡Vosotros, los literatos influyentes y mangoneadores! ¡Un premiecillo nacional<sup>20</sup> para este pastor! ¡Para este poeta parado!

Querido Miguel Hernández: si después de estas voces no me oye nadie más que usted, sepa por lo menos que mi buena voluntad se ha cumplido.

\*

**Francisco Martínez Corbalán<sup>21</sup>**

“Dos jóvenes escritores levantinos: el cabrero poeta y el muchacho dramaturgo”<sup>22</sup>

*Estampa* n.º 215 (20 de febrero de 1932), pág. 42.

El muchacho –tiene veinte años– llega azorado y encogido. No es para menos. Lo que este joven moreno, de frente despejada y facciones enérgicas, tiene que decir es algo grave. Aun teniendo sus años, el lanzar el sustantivo que a él le bulle en el pensamiento encoge el ánimo. Acaso dentro de unos años –cuatro, cinco– lo proclame a voces por cafés y salas de redacción; luego, si es verdad, no será necesario que lo diga: lo dirán por él. Lo difícil es decirlo ahora, cuando todavía no lo sabe nadie más que él, cuando puede –¡ay Dios!– estar equivocado. Por todo esto, que confusamente sabe o intuye, Miguel Hernández se presenta azorado y encogido.

Nosotros le estamos mirando con simpatía, y como vemos asomar por el bolsillo de su americana unas cuartillas, alargamos, sonriendo, la mano para que nos las entregue.

El muchacho tiene un momento de vacilación.

- Yo...

- Ya, ya comprendo. Usted trae una informacioncita. Y ahora siente cortedad. ¿No es eso?

- No. Precisamente eso, no. Yo... En fin: yo soy poeta.

- Esta sencilla, esta inesperada y bella palabra nos ha llenado de perplejidad. Porque no estamos preparados para enfrentarnos así, sin más ni más, con un poeta. Claro que a él, al poeta, le ocurre lo mismo; se encuentra en idénticas circunstancias, y además -esto debe ser atroz- tiene que confesar su lírica condición. Miguel Hernández se ha puesto en pie, ha sacado las cuartillas del bolsillo y nos las pone delante resueltamente.

Cuando un joven de veinte años alarga así sus primeras cuartillas, hay que tomarlas y leerlas.

Pues no están mal los versos. Y por si en este joven hay un poeta de verdad, inquirimos detalles de su vida.

- Mi padre -dice- es pastor de cabras en Orihuela, y lo mismo fui yo desde los catorce años. Antes fui a la escuela, donde aprendí a leer y escribir. Lo primero que leí fueron novelas de Luis de Val y Pérez Escrich<sup>23</sup>. También he leído el *Quijote*.

Le alentamos con la atención. No queremos preguntar nada para que él diga todo lo que tiene tan pensado, tan escogido. Toda su verdad interior.

- Miró es el escritor que más me gusta y el que acaso haya influido más en mí.

- ¡Miró! El maravilloso poeta de la mirada serena y la prosa de filigrana, de volumen, de carne, de luz y sol y viento.

Esta admiración por el gran escritor levantino aún capta más nuestra simpatía.

- He leído a Góngora, Rubén Darío, Gabriel y Galán, Machado y Juan Ramón Jiménez. El que más me gusta es Juan Ramón.

Los primeros versos los escribió a los diez y seis años, y pudo publicarlos en revistas de Orihuela. Está en Madrid desde diciembre. Y ha venido a luchar.

Sólo por sus admiraciones -Miró y Juan Ramón- se le puede juzgar con toda cordialidad. Pero es que, además, el joven Miguel Hernández es despierto, rima con gran facilidad y apunta un fino sentido lírico que, si logra cultivarse, ha de dar a su tierra levantina motivos de satisfacción y de orgullo.

Yo sé mirar hacia el hondo zafir  
donde una lumbre se pone a temblar,  
y sé pensar y llorar y sentir...,  
pero no sé ni escribir ni explicar<sup>24</sup>.

Este es el hombre. Tiene lo que no se compra; le falta lo que se puede adquirir. Porque sinceramente creemos que puede ser, le asomamos a nuestras páginas con la esperanza de que el Ayuntamiento de Orihuela o la Diputación alicantina le tiendan la mano, le ayuden a estudiar, a prepararse para "ser".

\*

**José Ballester**<sup>25</sup>

“Perito en lunas”

*La Verdad* (Murcia), 29 de enero de 1933, pág. 4.

En este segundo libro de las ediciones “Sudeste”<sup>26</sup> comparece ante el público habitual de la Poesía Miguel Hernández, que ayer mismo era un adolescente y hoy esgrime su buril maravilloso con la soltura del maestro y con la acometividad del mozo fuerte.

Tipográficamente el libro es un primor. Hay que proclamarlo en honor de la industria y del buen gusto provincianos.

Su contenido, un retablo profano del más inconfundible estilo barroco; del que inquietó al verso español a fines del Seiscientos, anticipando la literatura en un centenar de años a las artes plásticas.

Una sinfonía de octavas reales, no glorificando a Caupolicán ni haciendo la apología de la mujer boca de risa [*sic*] sino a la manera de aquellas con las cuales el inquieto canónigo cordobés incensaba a S.E. el duque de Lerma<sup>27</sup>. Hechas con oro, cristal, mármol y luz selénica. Dibujadas como columnas salomónicas por cuyos fustes serpea el hipérbaton, y roza los límites de la extravagancia, pero sale victorioso de ella. La estrofa y sus órganos, al conjuro de este poeta nuevo, ha resucitado con vibración auténtica, y son netos, finos, elegantes, cabales. No, como pudiera presumirse, cadáveres de octavas y de endecasílabos, sino una nueva generación de ellos nacida al paisaje del siglo XX con elementos contemporáneos y *bouquet* gongorino.

Miguel Hernández, después de las espinelas de Jorge Guillén trae al divagar estético de hoy un nuevo problema relacionado con la génesis de lo barroco. Estamos viendo en nuestros días la más peregrina dualidad de tendencias. Junto a la lucha por la conquista

de una nueva serenidad clásica, se estremece la legión de cultivadores de ese arte que Wölfflin llamaría de la euritmia en movimiento<sup>28</sup>. Por donde las estrofas que acabamos de leer se identifican con la danza y son danza, es decir vida, o bien progresión hacia una meta.

De aquí que el barroquismo sea el arte de lo humano, y el clasicismo un arte de lo divino; aquél llevaría por lema "Plus ultra", y éste "Términus". Pero si el primero es dinámica y el segundo reposo, cabe pensar que el uno sea energía y el otro cansancio. Y pues coexisten, y además responden a un paralelismo de tensiones sociales, este momento que tenemos el honor de presenciar acaso es el pirueteo de la paradoja histórica coetánea, a la que se halla adscrita la paradoja estética.

Ambas direcciones solicitan al recién llegado. Hernández ha abierto los ojos a la luz del arte en uno de ellos, y teniendo todavía un largo camino que recorrer, no sabemos cuál será su orientación definitiva. Ciertamente que no es de los que se duermen a la sombra del laurel, y que por donde vaya irá con él la Poesía.

\*

### **Alfredo Marqueríe<sup>29</sup>**

"... Del verso nuevo en Levante"<sup>30</sup>

*Informaciones*, 15 de febrero de 1933, pág. 2.

En el mapa de las avanzadas y avanzadillas literarias peninsulares ocupan un significado lugar las Ediciones Sudeste de Murcia. Con delectación y primor de impresión muy loable ellas acaban de lanzar un nuevo libro de versos: *Perito en lunas*, de Miguel Hernández Giner<sup>31</sup>.

Había tratado hace algún tiempo de este joven poeta, o mejor de este *caso* de joven poesía, Giménez Caballero en su Robinsón. Por él supimos que Hernández Giner era un muchacho pastor dotado de finas intuiciones líricas, que escribía versos un poco a la manera terruñera, pero en los que apuntaban gracias virginales de actual estilo.

Sometida sin duda a depuración y cultivo la flora poética del joven pastor, fue injertando poco a poco lo erudito en lo popular. Y por eso su obra se nos presenta, aunque repugne algo la palabra, como el resultado de un experimento que atrae y excita la curiosidad crítica.

Mejor que de la *pericia* sentimental del poeta sobre el paisaje lunar, sobre la luna como tema de desnudo lirismo, debe hablarse de su *peritaje*. Hay efectivamente en su poesía algo de curso estu­dioso, de lección gongorina bien aprendida –pero lección al fin– que no puede confundirse con la espontánea destreza. No es fórmula fácil la que Hernández Giner ha demostrado asimilar en su libro, y en ello se confirma la indudable existencia, la autenticidad de un temperamento y de una sensibilidad abierta a las más agudas su­gestiones.

Cuando el poeta se encara, por ejemplo, con la imagen del espantapájaros en medio de los trigales (“...allí –te eriges con tu aire de mendigo –meseguero incorpóreo que has dejado– riéndose tu cabeza en el granado”); cuando recrea con personal acento y firme imagen un panorama aldeano y campesino (“Ven por los anteojos de los pozos – cielo en moneda, luz en lentejuelas”<sup>32</sup>) es sin duda el instante en que más cerca se encuentra del hallazgo de la verdad, o por lo menos de su verdad poética. Pero al dejarse arrastrar por la influencia gongorina se nos oscurece o extravía.

Y es que la poesía no consiste en eludir el nombre de las cosas, sino en expresarlas del modo más puro y nítido, con la mayor y más clara resonancia emocional.

\*

**Anónimo** [¿Pedro Salinas?]

“Hernández Giner (Miguel). — *Perito en lunas*. — Ediciones Sudeste. — Murcia, 1933. — 50 páginas, 4<sup>o</sup>. — (S.p.)”

*Índice Literario* año 2 n.º 2 (febrero de 1933), págs. 54-55.

Este primer libro de un joven poeta alicantino es una colección de 41 octavas reales<sup>33</sup>. Cada una de ellas constituye una entidad poética independiente; sin embargo, el libro ofrece un carácter poemático, no ya sólo por la unidad de estrofa, sino por su limitación dentro de un concepto invariable de lo poético. Es éste, sin duda alguna, el neogongorismo bebido directamente en su fuente original del gran poeta cordobés y en las versiones “a lo moderno” que de esta visión poética dieron algunos escritores, por ejemplo Rafael Alberti —(*Cal y canto*)<sup>34</sup>— poco más o menos en la época del centenario del poeta. El Sr. Hernández Giner aplica a todo un repertorio de realidades concretas un procedimiento de trasmutación conceptual y de expresión metafórica constantes, una conversión del sujeto en objeto poético, como dice en unas breves palabras liminares Ramón Sijé<sup>35</sup>. La acumulación de recursos de esta índole carga la estrofa de elementos sensuales, en perjuicio, acaso, de su claridad inmediata, acercándose así, no ya por vía imitativa sino por una especie de afinidad temperamental, al lejano modelo Góngora.



\*

**Rafael de Urbano**<sup>36</sup>

“Notas a un libro. En octavas heroicas hacia la Luna”

*El Liberal* (Sevilla), 5 de marzo de 1933, pág. 2; *La Verdad* (Murcia),  
16 de marzo de 1933, pág. 4.

*Perito en lunas*, de Miguel Hernández Giner. Ediciones Sudeste 1933.

“Tened en cuenta la realidad, pero apoyad en ella un solo pie”, nos aconsejó Goethe. Y Miguel Hernández Giner digirió el consejo, y nos testifica en un libro con cuarenta y dos octavas heroicas su desmembración, dejando un pie en la tierra mientras el otro sube a la luna por esos cuarenta y dos escalones líricos de su obra.

¿Crítica al libro? No. Notas al margen. Notas pulsadas en el clavicordio afirmativo que Guillermo de Torre destacara en su sentido de la nueva crítica; y con la solidaridad y responsabilidad con que Cansinos-Assens la glosara.

En este libro hay un mayor mérito de forma que de fondo. Aun cuando el fondo venga iluminado con los mejores y más agudos colores sensitivos –gama gongorina–, la forma –que pudiéramos concebir interrogadora– es lo más destacable en el comienzo de este año 1933, que buen calor tenga para las letras.

Hay quien cree que las mañanas llegan invariablemente con su sol, su rocío, su optimismo. Viene después el mediodía, la tarde, la noche, y otra vez la mañana – rotación insípida. Mas no, yo he descubierto que todas las mañanas llegan porque las llaman los gallos. El día que se sirva en la mesa el último gallo, se habrá terminado universalmente la mañana. Como el día que no aparezcan estos libros renovadores, líricos –sal de unas salinas compuestas de cloruro inaugural y sodio de fidelidad– como *Perito en lunas*, se habrá perdido la posibilidad en la restauración de lo trascendental literario.

Por ello digo que este libro viene al momento español con un mayor mérito de forma que de fondo.

Si algún día alcanzase el Ministerio de Instrucción Pública un amigo mío, no le pediría más favor que hiciera colgar en todas las Universidades grandes cartelones donde, con letras gigantescas, apareciesen aquellas palabras de Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo*: “Cada generación tiene su vocación propia, su histórica misión”. Es el secreto. Y, ¿cómo no resaltar estos libros –piedras arrojadas con fuerza en lago quieto– si traen a la baraúnda de lo rutinario el campaneo exigente de nuestra responsabilidad?

*Perito en lunas* es un trabajo lírico pletórico del aire de su época. Cartel de librerías. Hito de historia.

Ni viene en conquista de una pervivencia futura, ni trae unas impresiones moldeadas con reglas malolientes a naftalina... Grito de atención, sí; diana del cuartel artístico. He aquí su gran valor: un positivo valor en estos momentos tan necesitados de que la juventud perciba la gran responsabilidad heredada.

Lo trascendental literario de hoy es el revés de lo trascendental literario de ayer. Recordemos a Guillermo de Torre: “Rehabilitemos las categorías del tiempo. Seamos fieles a la época. No nos dejemos devorar por el dragón amenazador de la Eternidad. Y exclamemos con Quevedo: *lo fugitivo permanece y dura*. Porque el Tiempo es una realidad, y la Eternidad un concepto. El Tiempo es algo real, tangible, mensurable. La Eternidad es un truco inaprehensible, urdido por los sofistas y los teólogos para calmar ese vago [*sic*] y empero contumaz hambre de infinito que padece el hombre. Por otra parte, no hay idea que imponga en nuestra mente tanto pavor y desánimo como este concepto abstracto y falso: Eternidad. Ante la Eternidad todo se diluye y se degrada, o mejor, se nivela en una común borrosidad. Ante ella, en la distancia –contra la común creencia– se hundan las categorías señeras y las diferencias jerárquicas establecidas por el Tiempo. Creer en la Eternidad es caer en el escepticismo. Establecer los dictados del Tiempo contemporáneo

implica la posesión de un entusiasmo y de una fe en el poderío transmutador del Hombre. En trance de enjuiciar y definir nuestra época aceptamos, pues, las normas del Tiempo con toda su inherente relatividad”<sup>37</sup>.

Todavía la cultura general no está a punto de poder abarcar esto. Por ello las impresiones que traen las nuevas líneas de expresiones y motivaciones se encierran en círculos de minorías. Y las prédicas propagadoras, junto a esas jóvenes revistas que van y vienen en la atmósfera literaria española, son estos libros que –como *Perito en lunas*– dominan con giros desconcertantes, pero atrayentes, ya definitivamente para el que su espíritu [*sic*] no esté mortalmente arrastrado por las corrientes desertoras.

La edición “Sudeste” es digna de esa revista que esperamos con tanto afán de nuevo verla volar nostálgica de todos los vientos...

\*

**P. [ Pedro Mourlane Michelena ]<sup>38</sup>**

“Hernández Giner, Miguel: *Perito en lunas*. Ediciones Sudeste, Murcia”.

*El Sol*, 6 de junio de 1933, pág. 2.

Don Miguel Hernández –nos informa en el prefacio de este libro D. Ramón Sifé [*sic*]–, nacido el 30 de octubre del año de gracia poética de 1910 en Orihuela, lugar situado a 50 kilómetros de Alicante, a 30 de Murcia, ha resuelto técnicamente su agónico problema: conversión del sujeto en objeto poético. Porque la poesía y su poesía, “con musculatura marina de grumete, es tan sólo trasmutación, milagro y virtud”.

Como se ve, el clima de este libro es el del entusiasmo, y no será nuestra pluma la que descorazone a un poeta sin edad. Hernández Giner muestra, por otra parte, disposiciones felices para la escritura en verso. No estamos siempre en posesión de las claves del *ars poética* en que Hernández Giner se ha graduado.

Aún podremos, con todo, comprender estas rimas arcanas del poeta orcelitano.

Existen iniciaciones tardías, y por otra parte el atajo de la captación infusa nos tienta. Para admirar, podría añadirse, no es indispensable comprender, y la razón se inhibe no pocas veces en los juegos del arte.

Anuncian un poeta de los elegidos las octavas del volumen, en las que hay versos de belleza imperiosa. Veamos esta octava:

Hay un constante estío de ceniza  
para curtir la luna de la era,  
más que aquella caliente que aquel iza,  
y más, si menos oro, duradera.  
Una imposible y otra alcanzadiza:  
¿hacia cuál de las dos haré carrera?  
¡Oh tú, perito en lunas; que yo sepa  
qué luna es de mejor sabor y cepa!

O esta otra:

Anda, columna, ten un desenlace  
de surtidor. Principia por espuela.  
Pon a la luna un tirabuzón. Hace  
el camello más alto de canela.  
Resuelta en claustro viento esbelto pace  
oasis de beldad a toda vela;  
con gargantilla de oro en la garganta  
fundada en ti, se alza la sierpe, y canta<sup>39</sup>.

Ese primer verso que vuelve, “anda columna, ten un desenlace de surtidor”, es un prodigio de gracia, aunque nosotros, fieles a nuestra doctrina estética, no le pidamos jamás a la columna que desmaye de su firmeza.

No es doctrina, que es, a lo mejor, algo que sigue al enfriamiento del alma, lo que hay que pedirle a un poeta, y menos a un poeta de veintidós años. *Perito en lunas* es, en suma, un libro que cuenta con nuestra atención afectuosa.

Es posible que la poesía de Hernández Giner no sea aún, como quiere Sijé, “trasmutación, milagro y virtud”. Eso es ya todo lo que puede ser la poesía. Pero *Perito en lunas* nos descubre a un poeta indudablemente dotado. No es poco.

\*

### Anónimo [Pedro Pérez Clotet]

“Perito en lunas”

*Isla* (Cádiz) n.º 2-3 (1933), pág. 71; *La Verdad* (Murcia), 7 de septiembre de 1933, pág. 4.

A propósito de *Perito en lunas* se han recordado oportunamente las palabras goethianas: “Tened en cuenta la realidad, pero apoyad en ella sólo un pie”. Porque esto es lo que ha hecho Miguel Hernández Giner –poeta de Orihuela– en este bello cartel poético que acaba de publicar. La realidad viene a ser para él una vaga referencia. Sólo la necesaria para alzar sobre ella la delgada y pura arquitectura de su mundo. Es decir, que Hernández Giner es de esos poetas auténticos que hoy saben bien que hacer poesía es ir dejando caer de las manos, sobre la usual geografía –sentimental y física– que nos rodea, ya tantas veces cantada, pedazos frescos y palpitantes de un nuevo orbe íntimo. De un orbe que quizás choque con ese de todos los días, pero que es tan verdadero y real como él. Cuarenta

y dos octavas integran este libro, que como tantos otros castillos de difícil poesía, nos salen al camino, para su conquista, en un magnífico alarde de excelso y concentrado lirismo. Cuarenta y dos octavas de luz gongorina, tersas y trabajadas.

Este *Perito en lunas* -pulcramente publicado por Ediciones Sudeste- nos hace desear con vivo deseo nuevas producciones de Hernández Giner. En las que éste, siempre en trance de la mejor luna, nos siga trazando, cada día con mayor perfección, el signo de su poética verdad<sup>40</sup>.

\*

**Anónimo [Antonio Oliver Belmás]**

“Perito en lunas. — Miguel Hernández Giner. Editorial Sudeste, Murcia 1933”

*Presencia. Cuaderno de Afirmación de la Universidad Popular* [Cartagena], año 2 n.º 2 (febrero de 1934), pág. 7.

Poesía para cultos; poesía encerrada en moldes clásicos (octavas a la manera gongorina), que turban por su hermosa tradición lírica y desconciertan a los no iniciados por su atrevida y luminosa levantina poética.

\*

**Juan José Domenchina<sup>41</sup>**

“Anunciación y elogio de un poeta”

*La Voz* (Madrid), 25 de noviembre de 1935, pág. 2

Este poeta, Miguel Hernández, desconocido conocedor de la poesía (gran conocedor de su incógnita, de la suya, de la del poeta –que es al propio tiempo la X o la cruz en aspa de la poesía– y de la otra, más huidiza y menos despejable, la del conocimiento lírico), se anuncia, pronuncia, revela y rebela escuetamente acompañado de todas las soledades del espíritu, sobre la lucidez de su temperamento. ¿Quién es Miguel Hernández? Él mismo nos responde desde las revistas que inauguran el orto de sus hallazgos: desde sus mocedades. Sin propósito de aconsonantar los dones característicos de este poeta, no es inútil decir que “puericia”, “primicia” y “pericia” se acomodan en él como pasmo y conciliación de virtudes incompatibles. ¿A dónde nos lleva y de dónde *se trae* este barroco numen? No por transitar publicaciones de distinto género pierde Miguel Hernández la brújula ni el espíritu de su itinerario. Ninguna de las revistas que acogen sus versos le *contiene*, porque su pasión sin énfasis –que no es incontinencia, pero que rebasa toda medida– resulta imposible de contener. Miguel Hernández amanece, quebrando albos, con madrugón no intempestivo, en *El gallo crisis* de Orihuela. Como gallo católico, logra ahuyentar las brujas del aquejarre pueblerino, con sus tres irreprochables sonetos a María Santísima<sup>42</sup>. Pero después, inmediatamente después, sin engallarse ni trastornarse en gallo de veleta de torre, el juvenil Miguel, perplejo de zozobras críticas, desvanece el júbilo de *El gallo crisis* y le pica en la cresta con su nada beatífico “*Beatus ille*”, o “Silbo de afirmación en la aldea”, donde mide y descomide la eficacia del exabrupto lugareño. ¿Cómo nos persuade en su “*Beatus ille*” este numen agreste? “Alto

de mirar a las palmeras, y rudo de convivir con las montañas”, el montaraz rapaz, tan hecho a hacer –por lo largo y tendido– aguas menores en su aldea, nos incrusta inopinadamente el cántico de la palabrota. Al zagal se le ha metido el *Diablo Mundo* en el cuerpo:

¡Cuánto labio de púrpuras teatrales,  
exageradamente pecadores!  
¡Cuánto vocabulario de cristales,  
al frenesí llevando los colores  
en una pugna, en una competencia  
de originalidad y de excelencia!  
¡Qué confusión! ¡Babel de las babeles!  
¡Gran ciudad!, ¡gran demontre!, ¡gran ...*silleta!*,  
¡el mundo sobre rieles  
y su desequilibrio en bicicleta!

¿No va demasiado lejos, no se pierde el insobornable cantor en las encrucijadas de su “menosprecio de corte”? No, no se pierde. Porque en el *fiel* atisba la “alabanza de aldea”, con sus sabrosas compensaciones:

¡Ay, cómo empequeñece  
andar metido en esta muchedumbre!  
¡Ay!, ¡dónde está mi cumbre,  
mi pureza y el valle del sesteo  
de mi ganado aquel y su pastura?  
Y miro y sólo veo  
velocidad de vicio y de locura.  
Todo eléctrico, todo de momento.  
Nada serenidad, paz recogida.  
Eléctrica la luz, la voz, el viento,  
y eléctrica la vida.  
Todo electricidad, todo presteza  
eléctrica: la flor y la sonrisa  
el orden, la belleza,



la canción y la prisa.  
Nada es por voluntad de ser, por gana,  
por vocación de ser. ¿Qué hacéis las cosas  
de Dios aquí: la nube, la manzana,  
el borrico, las piedras y las rosas?

Pero el poeta insiste, a propósito de los rascacielos, en rascarse en público con sus ternos más ternos. Ahora bien: la civilidad de la urbe relega esa terminología a los suburbios de la expresión. Mas a la veracidad exasperada de un poeta no hay modo de ponerle límites:

¡Asfalto!, ¡qué impiedad para mi planta!  
¡Ay, qué de menos echa  
el tacto de mi pie mundos de arcilla,  
cuyo contacto imanta  
paisajes de cosecha,  
caricias y tropiezos de semilla!<sup>43</sup>

¿Hay algo ilícito en las expansiones de la hermosura? Miguel Hernández nos hace sentir como realidad legítima el triste hecho de que la belleza regüelde.

Tras la libertad católica de *El gallo crisis*, la católica clausura de *Cruz y raya*. El poeta pone en *Cruz y raya* el punto redondo de un *pastiche* sacramental: los últimos sacramentos de una pauta seguida e infringida paródicamente. *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*<sup>44</sup>, el auto sacramental del arcangélico Miguel, me parece un peregrino alarde de fidelidad socarrona y de pericia mimética.

Con dos exquisitos sonetos retóricos se instala Miguel Hernández al sur de España, en el aislamiento provisional de *Isla*, refugio y oasis andaluz de las letras. ¿Arribada forzosa? Uno de sus sonetos –“Tabla de salvación”–, hartamente explícito, lo dice:

Nadie me salvará de este naufragio  
 si no es tu amor, la tabla que procuro,  
 si no es tu voz, el norte que pretendo<sup>45</sup>.

Mas la veracidad del poeta no se compadece con el inflexible rigor retórico, y así, a poco, monta a pelo –al pelo– ese *Caballo verde para la poesía* que comanda, que hace como que comanda, pero que no frena –que afortunadamente no frena– el chileno Neruda. Y sobre los lomos del *caballo verde*, Miguel Hernández va ensanchando Castilla, su Castilla poética, al galope. El soberbio y absorbente cantor vive “como único” el trajín único de sus galopadas, querencioso de apropiarse ese “cosechón de páramo y llanura”<sup>46</sup> que su apetencia de labriego columbró antaño.

Que nadie se oponga a la prosperidad de tan ardiente bravura. Que sea sólo Castilla la que gaste y desgaste sus juveniles ímpetus. Ebrio de vida y en rudas paradojas, Miguel Hernández impone su primacía sobre la piel de *El caballo verde*. Con marca de fuego. Su poema –“Vecino de la muerte”– proclama las más augustas y firmes vecindades de vida que pueden asistir a un hombre y corroborar a un poeta. No importa que el poeta, tal cual vez, se extralimite en el vértigo de sus algaras; tampoco importa que la metáfora brutal –“el arado y los dos bueyes”<sup>47</sup>– roture con ultraje el decoro siempre intacto de nuestro origen. Miguel Hernández merece la atención y el estímulo de los amigos de la verdad y de la belleza. Por lo que ya es Miguel Hernández y por la significación latente de su numen, me cumple escribir, sin reservas ni atenuaciones, el elogio de este singular poeta de España.

\*

**Gerardo Diego****“Perito en lunas”**

*Cuadernos de Ágora* n.º 49-50 (noviembre-diciembre de 1960),  
págs. 26-27.

*Perito en lunas*. Extraño y gracioso título. Recuerdo la sorpresa que me produjo su lectura cuando el poeta novato, Miguel Hernández, de Orihuela, me envió el libro. Y es que “lunas”, con todo el arrastre de romántica poesía que la palabra suscita, aunque el plural la meteorologice un tanto arrimándola al calendario agrónomo y marino, se aviene mal con la pedantería del grado de perito. El único punto posible de confluencia es la idea o palabra implícita de “agrícolas”. Y en efecto, así es. El nuevo poeta venía del agro, y el campo le debe lo fundamental de su inspiración y la razón de ser de su arriscada personalidad artística. Lo otro, el capricho de atar por el rabo esas dos moscas, se lo debe a la fecha, 1932, que sería probablemente la de composición del poema, puesto que se acaba de imprimir en enero de 1933 en la capital de la región, si no de la provincia, Murcia.

He dicho poema y en rigor apenas lo es, sino más bien haz de poesías levemente unidas por una constante intencional y una cierta preferencia por la presidencia [*sic*] de las lunas, ya en sí mismas, ya aludidas como imagen de esto o de lo otro –sandías, cornamentas, navajas–. Y esta es la primera dificultad que el lector ingenuo se topa al acometer el libro. La de entender que ha de tratarse de un solo poema continuo, a pesar de que cada estrofa, cada octava, lleva su número romano sucesivo. Cierto que en nuestros poemas clásicos había precedentes de este sistema de numeración por estrofas, sobre todo en ediciones modernas, pero en general disposición tal parece separar más bien que unir.

El poema de Miguel Hernández no se hubiera podido escribir en otra fecha ni en otro momento de su vida de poeta. Nacido en 1910, nace a la afición de las musas bajo el signo de Góngora, celebrado y vindicado cuando cumplía él sus diecisiete años y se enfrascaba en la lectura –otro Rubén Darío– de los tomos del Rivadeneyra<sup>48</sup>. El contubernio de Góngora y Calderón por un lado, y de Alberti y de la *Fábula de Equis y Zeda*<sup>49</sup> por otro, disparan barroca-mente la impetuosa salida y el silbo más alacre que vulnerado del primerizo, que ya en estas sus primeras armas hace vibrar su estro, su tábano poderoso y auténtico, en ondas de inconfundible personalidad imperiosa. Más adelante, apenas dos años han de transcurrir, ya está plenamente formada y decidida la desbocada y fulgurante carrera en plenitud de un gran poeta. A los nombres antes recordados, al [sic] que habría que agregar el de Jorge Guillén, se suman y entreveran ahora los de Lope y Quevedo y los de Lorca, Neruda y Aleixandre. Pero Miguel se incorpora toda inicial influencia con tal asumidora personalidad que queda su poesía triunfante y novísima, su metal de voz hirviente y sonoro, su ritmo propio y restallante campeando en el cielo de la mejor poesía española.

No es esencialmente creada la poesía de *Perito en lunas*; es, como en Góngora o en Guillén, alusiva y antianecdótica, aspirante a la poetización por la esencia en un proceso que marcha de lo concreto a lo abstracto. De donde se deduce que para gozarla plenamente hay que entenderla, y para entenderla hay que saber recrear en sentido inverso el sendero recorrido por el poeta. Si no, nos quedamos a oscuras, aunque nos halague el juego de imágenes que, borrosa su identificación metafórica, se nos quedan en gratuitas imágenes vagamente sugeridoras y verbales. Con esto sólo hay ya suficiente elemento de goce poético, pero el designio del poeta que nos invita al descifre queda malogrado por pereza o incapacidad del lector. No obstante, hay que agregar que la carga de arbitrariedad y el prurito de alejar el lenguaje directo son tan extremados que la responsabilidad del fracaso [sic] intérprete hay que endosársela

en parte al poeta. Pudo suceder esto alguna vez a Góngora, más a Guillén, más a Mallarmé, y no menos al Miguel “perito”. No creo que haya un solo lector, que lo hubiera en 1933 tampoco, capaz de dar la solución a todos los acertijos poéticos que propone. Porque son acertijos en los que rara vez entrega disimuladamente la solución deslizada. El acertijo es un género poético tan antiguo como la poesía popular, y el doble o triple deleite de la agudeza, de la sorpresa y de la emoción poética (que es compatible cuando el oráculo es de verdad poeta) se conjugan en una síntesis deliciosa. Entre nosotros, también la poesía de Pedro Salinas en su etapa de fábula y signo, aunque Salinas solía dar la solución demorada al final del poema.

Veamos, como muestra, el número XXIII:

Sobre el patrón de vuestra risa media,  
 reales alcancías de collares,  
 se recorta, velada, una tragedia  
 de aglomerados rojos, rojos zares.  
 Recomendable sangre, enciclopedia  
 del rubor, corazones, si mollares,  
 con un tictac en plenilunio, abiertos,  
 como revoluciones en los huertos.

No hay palabra “sésamo”. Hay sólo “aglomeración” de imágenes en que dos ideas, la del color rojo y la de multiplicidad, nos pueden ayudar a dar con la clave: granadas<sup>50</sup>. El resultado poético es ciertamente bello, y valdría la pena compararle con el poema sobre el mismo fruto de Valéry<sup>51</sup>. Pero no es solamente bello, sino que la mención expresa de palabras como “sangre”, “tragedia”, “zares”, “revoluciones”, nos salpica de emociones intensamente humanas y hasta apremiantemente actuales de 1933.

Suele despreciarse este libro primerizo por considerarlo indigno del gran Miguel Hernández, del poeta todo arrojo y corazón y audacia de expresión patética. No lo estimo justo. Este paso, tan

prematureo y ya tan firme, era necesario para llegar a aquella furiosa y trágicamente malograda plenitud que, ¡ay!, no había de tener segunda.

## NOTAS

<sup>1</sup> No creo por ello necesario acumular aquí la bibliografía al respecto, harto conocida por los hernandistas.

<sup>2</sup> Los tres sonetos a María Santísima, la “Profecía sobre el campesino” y el “Silbo de afirmación en la aldea”, publicados en *El Gallo Crisis*; el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve*, y hasta cierto punto el drama *Los hijos de la piedra*; el artículo “Momento campesino”, en *La Verdad*, de 8 de marzo de 1934.

<sup>3</sup> “Aquella de la cuenca luna monda / sólo habéis de eclipsarla por completo / donde vuestra existencia más se ahonda, / desde el lugar preciso y recoleto. / ¡Pero bajad los ojos con respeto / cuando la descubráis quieta y redonda! / Pareja, para instar serpientes, luna / al fin, tal vez la Virgen tiene una”.

Léase en castellano: la luna cóncava de la taza del retrete la ocultáis y oscurécéis al defecar por el ano, dejando en ella el excremento. Respetad esa luna de porcelana del retrete, porque la Virgen tiene una luna pareja (semejante) para habérselas con su serpiente, ya que se la representa sobre una luna en cuarto creciente y sobre la serpiente del pecado original, dominada y aplastada gracias a la Inmaculada Concepción y a la consiguiente Redención. A lo certeramente apuntado por Agustín Sánchez Vidal a propósito de esta octava en las *Obras completas* de 1992, creo que debe añadirse que su interpretación descansa en el conocimiento por Miguel Hernández, que creo indudable, del significado del verbo *instar* como arcaísmo y tecnicismo jurídico: contradecir o impugnar; solicitar la aparición o manifestación de algo o de alguien; iniciar un proceso, o dejarlo abierto en espera de sentencia. Dado que Miguel tiene en mente el enfrentamiento teológico entre la serpiente del pecado original y la Virgen María de la Redención, no creo irrelevante ese planteamiento en términos jurídicos. No se olvide que Ramón Sijé era estudiante de Derecho en la Universidad de Murcia, y que Miguel conocía a muchos juristas, abogados y notarios de la Orihuela de su tiempo: Tomás López Galindo, amigo de Jesús Poveda, Carlos Fenoll y Ramón Sijé, en la época de la revista *Voluntad*; los asistentes a la tertulia del Hotel Palace (además de López Galindo y Sijé, el abogado Juan Bellod Salmerón y el juez José Olmedo); el abogado, exalcalde y diputado José Martínez Arenas. En cambio, no debe tenerse en cuenta lo que Miguel pudiera haber aprendido como pasante de los notarios José M.<sup>a</sup> Quílez y Luis Maseres, pues esos empleos fueron posteriores a *Perito en lunas*. Véase Sánchez Vidal 1992, caps. 1 a 4; Ferris 2010; Martín 2010, caps. I a XVI.

<sup>4</sup> Además del significado habitualmente registrado (sinónimo de marlo de mazorca), “zuro” significa en el habla coloquial una porción de excremento que, al ser expelido y a causa de su viscosidad, ductilidad y maleabilidad, adopta un aspecto fusiforme y serpentino.

<sup>5</sup> Se trata de Julián Sánchez Priego, nacido en Ocaña en 1886 y muerto en 1979, autor de la colección poética *En el chozo* (1922), más conocido como dramaturgo (ante todo por su comedia *Un alto en el camino*, estrenada en 1927) y luego como letrista de Juanito Valderrama.

<sup>6</sup> El escritor y sacerdote orensano Antonio Rey Soto (1879-1966), de la Real Academia Gallega, autor de la colección poética *Nido de áspides* (1911) y la novela *La loba* (1918), y conocido primordialmente por su drama de ambiente regional *Cuento del lar* (1918).

<sup>7</sup> Verso octavo del poema "Lluvia...", publicado en *Destellos* de 31 de diciembre de 1930: Hernández 1992, I, 209 y 777. *Destellos* fue una revista quincenal, fundada en Orihuela por José M.<sup>a</sup> Ballesteros y Ramón Sijé, y en la que actuaban como redactores Miguel Hernández y Carlos Fenoll. Tuvo 13 números, del 15 de noviembre de 1930 al 15 de mayo de 1931: Moreno Sáez (ed.). 1994, 133-135.

<sup>8</sup> Sijé recuerda aquí la cita de Víctor Hugo que aparece en el encabezamiento y en el texto del prólogo de Eduardo de La Barra a la primera edición de *Azul...* de Rubén Darío; quizá también la referencia a la misma en *Historia de mis libros* de Rubén.

<sup>9</sup> El de Santo Domingo, de Orihuela.

<sup>10</sup> No localizo estas dos referencias en la obra publicada de Hernández.

<sup>11</sup> Supongo que se refiere al "Epílogo" de *La voluntad*.

<sup>12</sup> Sijé se refiere al delirante artículo de Giménez Caballero, "El obispo de Miró", publicado en págs. 2 y 3 del n.º 107 (1 de junio de 1931) de *La Gaceta Literaria*, número dedicado a conmemorar el primer aniversario de la muerte de Gabriel Miró. En dicho artículo, Gecé sugiere dos "fórmulas" definitorias de la personalidad de Miró: "Fórmula levantina local de anteguerra" y "Fórmula universal. De postguerra". Respectivamente consisten en lo siguiente: "Gabriel Miró = Azorinismo ..... 256 gramos; Sorollismo..... 124 gramos; Judaísmo ..... 25 gramos; Misticismo ..... 75 gramos; Personalidad ..... 298 gramos / Total = 778 gramos", y "Gabriel Miró = Pau[ll]claudelismo ..... 256 gramos; Francisjamismo ..... 124 gramos; Papinismo = 25 gramos; Levantinismo ..... 75 gramos; Personalidad ..... 298 gramos. Total : 778 gramos". La guerra en cuestión es obviamente la Primera Mundial. El cambio de fórmula lo atribuye Gecé a Valery Larbaud y al retorno de la religiosidad que manifiestan Unamuno y Maeztu, entre otros.

En la primera aparición de este artículo, *Cuadernos hispanoamericanos* de diciembre de 2010, se me quedó en el tintero esta nota, que añado ahora.

<sup>13</sup> Versos tercero y cuarto, decimonono y vigésimo del poema "Tarde de domingo", publicado en *Destellos* de 15 de diciembre de 1930. Hernández 1992, I cit., 207-208 y 777.

<sup>14</sup> "Nuevo", sin duda, por referencia al ya citado Julián Sánchez Priego.



<sup>15</sup> Álvaro de Albornoz (1879-1954), ministro de Justicia y Fomento de la Segunda República.

<sup>16</sup> De mejillas anchas y gruesos pómulos.

<sup>17</sup> Ramón Sijé: el error procede sin duda del *Diario de Alicante* de 9 de diciembre de 1931.

<sup>18</sup> Los dos primeros versos en Hernández 1992, I cit., pág. 118. No localizo los otros.

<sup>19</sup> Orihuela, en *El obispo leproso y Nuestro padre San Daniel*.

<sup>20</sup> El Concurso Nacional de Literatura había sido creado por Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública de 27 de septiembre de 1922. Hasta el momento lo habían recibido, entre otros, Claudio de la Torre, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Dámaso Alonso y Cipriano Rivas Cherif.

<sup>21</sup> El asturiano Francisco Martínez Corbalán (1889-1933), periodista y poeta posmodernista y ultraísta, muy vinculado, por su vida y publicaciones, a Albacete (Almansa) y Murcia (Yecla, Cartagena), lo que explica que entrara en el círculo de relaciones de Miguel.

<sup>22</sup> Miguel ocupa las dos primeras columnas y las dos primeras líneas de la tercera, con dos fotografías; el otro, el “muchacho dramaturgo”, es Virgilio López Soler, a quien se dedica la tercera columna de la página y una sola fotografía.

<sup>23</sup> Dos valencianos: Enrique Pérez Escrich (1829-1897), periodista y novelista de ideología católica conservadora, y Luis de Val (1867-1930), conocido y prolífico folletínista.

<sup>24</sup> No localizo estos versos entre la obra primeriza publicada de Miguel Hernández.

<sup>25</sup> El murciano José Ballester Nicolás (1892-1978), novelista, amigo de Jorge Guillén, Juan Guerrero Ruiz, Andrés Sobejano, Carmen Conde, Antonio Oliver y Ramón Gaya, funcionario de Correos, periodista en *La Verdad* y gestor de su Suplemento literario.

<sup>26</sup> El libro fue el resultado de un laborioso proceso de selección sobre un material mucho más amplio; hubo de constar de sólo 42 octavas porque el contrato editorial imponía a la colección (“Sudeste”, de Ediciones *La Verdad* de Murcia) un máximo de 46 páginas, de acuerdo con el modelo establecido por el primer volumen de la serie, *Tiempo cenital*, de Antonio Oliver Belmás (1903-1968). *Tiempo cenital*, publicado en 1932, fue su segundo libro de poemas.

<sup>27</sup> La impresión del texto es descuidada: contiene una falta grave (“haya” por “halla”); lo que supongo una ultracorrección propia del habla de Murcia (artes “plásticas”), y un verso indudablemente corrompido: “boca de risa”, que ha de ser “de fresa” o “de rosa”. Ballester alude al “Panegírico al duque de Lerma” de Góngora, (“Si arrebatado merecí algún día / tu dictamen, Euterpe, soberano” ...), y a dos poemas de Rubén Darío: el “soneto áureo” titulado “Caupolicán” en *Azul...*, y los versos segundo o decimonono de “Sonatina”, de *Prosas profanas*.

<sup>28</sup> Supongo que Ballester se refiere al pasaje de *El arte clásico. Una introducción al Renacimiento italiano*, en que Heinrich Wölfflin (1864-1945) elogia la *Dorotea* de Sebastiano del Piombo, y *El nacimiento de la Virgen* de Andrea del Sarto: pág. 148 de la ed. de Madrid, Alianza, 1982; pudo tener a mano la traducción francesa de Conrad du Mandach (*L'Art classique*, París, Didot, 1911); no he logrado encontrar el menor rastro de una traducción española disponible en aquel momento. Si la fuente es *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, la traducción manejada es la de José Moreno Villa, Madrid, Calpe, 1924.

<sup>29</sup> Alfredo Marquerie (1907-1974), periodista y poeta ultraísta; tras *Rosas líricas* (1923) y *23 poemas* (1927), en 1934 apareció su mejor libro, *Reloj*. En la década de los años treinta se afilió a Falange Española.

<sup>30</sup> El título completo es "Don Armando Palacio Valdés y sus *Tiempos felices*. Del verso nuevo en Levante". Omito la primera parte del artículo.

<sup>31</sup> Miguel Hernández Gilabert era su verdadero nombre, y "Giner" el segundo apellido de su madre. *Perito* lleva en portada, como nombre del autor, "Miguel Hernández Giner", y así firmó Miguel en los dos primeros números de *El Gallo Crisis*, probablemente para evitar ser confundido con su primo Antonio Gilabert, actor y poetaastro.

<sup>32</sup> Cita parcial de las octavas 19 y 41 de *Perito en lunas*.

<sup>33</sup> En realidad, una más, 42.

<sup>34</sup> "Soledad tercera", en *Litoral* 5-7 (octubre de 1927) y *Cal y canto*, Madrid, Revista de Occidente, 1929.

<sup>35</sup> "Cuando el poeta es recta unidad y torre cerrada, cruza, pariendo, su tercera luna: es el poema de rito inefable, producto de la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa [...] Miguel Hernández [...] ha resuelto, técnicamente, su agónico problema: conversión del sujeto en objeto poético. Porque la poesía -y su poesía, con musculatura marina de grumete- es, tan sólo, transmutación, milagro y virtud". Hernández. 1992, I cit., 253.

<sup>36</sup> El gaditano Rafael de Urbano (1906), gestor de la sección de literatura del Ateneo de Cádiz y de la revista *Isla*.

<sup>37</sup> Todo este largo párrafo, desde "Rehabilitemos" hasta "relatividad", está tomado literalmente del "frontispicio" de *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid, Caro Raggio, 1925) de Guillermo de Torre, puntos cuarto ("El deber de fidelidad a nuestra época") y quinto ("Contra el concepto de lo eterno"): Torre. 2001, 42 y 44. *El tema de nuestro tiempo* apareció en volumen en 1923, habiendo sido anticipado como folletón en *El Sol*; la cita corresponde a la segunda parte de la frase inicial del capítulo 2º. El verso de Quevedo es el final del soneto "A Roma, sepultada en sus ruinas".

<sup>38</sup> Nacido en 1888 y fallecido en 1956; compañero de Rafael Sánchez Mazas y Ramón de Basterra en la "Escuela romana del Pirineo", y miembro de Falange Española.

<sup>39</sup> Octavas trigésima quinta y quinta de *Perito en lunas*. Con respecto a Hernández 1992, I, hay irrelevantes diferencias en puntuación; y el cambio de “iza” en “alza”, en verso último de la segunda.

<sup>40</sup> Reproducido en *La Verdad* de Murcia, 7 de septiembre, con un leve cambio: “necesita” en vez de “necesaria”.

<sup>41</sup> Madrileño, nacido en 1889 y muerto en el exilio mejicano en 1959. Crítico literario, poeta (*Del poema eterno*, 1917; *Las interrogaciones del silencio*, 1918; *La corporeidad de lo abstracto*, 1929; *Dédalo*, 1932) y novelista (*La túnica de Neso*, 1929), casado con la poetisa Ernestina de Champourcín.

<sup>42</sup> “En el Misterio de la Encarnación”, “En el de la Asunción”, “En Toda su Hermosura”, *El Gallo Crisis* 2 (1934), 1-2.

<sup>43</sup> *El Gallo Crisis* 5-6 (1935), 25-30. Domenchina cita los versos 1, 2, 39 a 48, 60 a 78, 93 a 98; y altera el 46, que dice en el original “gran puñeta”. El contexto urbano y el tono satírico le recuerdan *El Diablo Mundo* de Espronceda.

<sup>44</sup> Apareció en *Cruz y Raya* en dos entregas (n.º 16, julio, y 17-18, agosto-septiembre de 1934), y en sobretiro del mismo año.

<sup>45</sup> Primer terceto del que comienza “Tengo estos huesos hechos a las penas” en *El rayo que no cesa*. En *Isla* 7-8 (1935), en efecto con el título citado: Hernández Guerrero s.a. [1983], 235 y 277-278.

<sup>46</sup> Verso trigésimoprimer del poema “La morada amarilla”, publicado en *El Gallo Crisis* 2 (1934), 21-23.

<sup>47</sup> “Vecino de la muerte” se publicó en el n.º 1 (octubre de 1935), 13-16, de *Caballo Verde para la Poesía*. El verso que cita Domenchina es el vigesimotercero.

<sup>48</sup> La Biblioteca de Autores Españoles.

<sup>49</sup> Diego [1932] 2010.

<sup>50</sup> Véase la interpretación de esta octava (“La granada”) en Hernández 1992, I cit., 794-795.

<sup>51</sup> Acaso el verso tercero del soneto “Les grenades”, de *Charmes* (París, Nouvelle Revue Française, 1922): Valéry 1968, 146.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael. "Soledad tercera", *Litoral* 5-7 (octubre de 1927); *Cal y canto*, Madrid, Revista de Occidente, 1929.
- ALONSO, Dámaso. *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*, Madrid, Galatea, 1921.
- CASTRO, Adolfo de (ed.). *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, I, Madrid, Rivadeneyra, 1854 (BAE 32); Madrid, Atlas, 1966.
- DIEGO, Gerardo. *Fábula de Equis y Zeda*, Méjico, Alcancía, 1932; facs. Santander, Fundación Gerardo Diego, 2010.
- FERRIS, José Luis. *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Planeta, 2010; 1ª ed. 2002.
- GARCÍA LORCA. Federico. *Libro de poemas*, Madrid, Imprenta Maroto, 1921.  
\_\_\_\_\_. *Epistolario completo*, ed. Andrew A. Anderson & Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997.
- GIL-ALBERT, Juan. *Misteriosa presencia. Sonetos*, Madrid, Héroe, 1936.
- GÓNGORA, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Alfonso Reyes, Madrid, Índice, 1923  
\_\_\_\_\_. *Romances*, ed. José M.ª de Cossío, Madrid, Revista de Occidente, 1927.  
\_\_\_\_\_. *Soledades*, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Revista de Occidente, 1927.  
\_\_\_\_\_. *Obras completas*, ed. Juan & Isabel Millé Giménez, Madrid, Aguilar, 1932.
- HERNÁNDEZ, Miguel. *Obra completa*, ed. Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira & Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992, 2 vols.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio. *Cádiz y las generaciones poéticas del 27 y del 36. La revista "Isla", Cádiz, Universidad, s.a. [1983].*

MARTÍN, Eutimio. *El oficio de poeta. Miguel Hernández, Madrid, Aguilar, 2010.*

MORENO SÁEZ, Francisco (ed.). *La prensa en la provincia de Alicante durante la Segunda República (1931-1936), Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1994.*

MORENO VILLA, José. *Jacinta la pelirroja, Málaga, Impta. Sur, 1929.*

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Miguel Hernández, desamordazado y regresado, Barcelona, Planeta, 1992.*

TORRE, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia, Madrid, Caro Raggio, 1925; ed. José M.<sup>a</sup> Barrera, Sevilla, Renacimiento, 2001.*

VALÉRY, Paul. *Ceuvres, I, ed. Jean Hytier, París, Gallimard, 1968.*

WÖLFFLIN, Heinrich. *El arte clásico. Una introducción al Renacimiento italiano, Madrid, Alianza, 1982.*

\_\_\_\_\_ *L'Art classique, trad. Conrad du Mandach, París, Didot, 1911.*

\_\_\_\_\_ *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte, trad. José Moreno Villa, Madrid, Calpe, 1924.*



## Capítulo 4

### ARÁCNIDO CONFUSO: PURISMO Y NEOGONGORISMO EN EL PRIMER MIGUEL HERNÁNDEZ



No hila la palma, arácnido confuso:  
¡se embebeció en la luz, en alto el huso!  
("Serenidad", octava excluida de *Perito en lunas*-  
Hernández 1992, I, 275)

#### 1. Purismo

La dificultad de definir la llamada poesía pura procede, a mi modo de ver, de dos cuestiones.

Primera. El *purismo* carece de la entidad doctrinal de los grandes movimientos de Vanguardia, y su poética es un sistema de negaciones frente a la tradición decimonónica, aspiración a la desnudez que formuló Juan Ramón Jiménez en un conocido poema de *Eternidades*. La poética del Purismo resulta tan nebulosa porque es *sustractiva* o *residual*: así dirá Jorge Guillén en su carta a Fernando Vela de 1926 que "poesía pura es lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía". Incluso, dada su limitada causticidad, el Purismo puede verse como una de

las vías del *retorno al orden* y del enlace con una tradición remota, que se vuelve así antídoto de la inmediata.

Segunda. Las nociones de *poesía pura* que manejamos, y se manejaron en los años veinte, vienen de dos fuentes distintas, no miscibles sin enturbiarse mutuamente: Henri Bremond y Paul Valéry. Así, lo mejor que podemos hacer con el frasco de la poesía pura es no agitarlo antes de usarlo.

Henri Bremond, un historiador de las ideas religiosas, llegó a la filosofía de la creación literaria gracias a su amistad con el poeta Paul Valéry<sup>1</sup>. El 24 de octubre de 1925 disertó ante las Academias del Instituto de Francia sobre *La poesía pura* (Bremond *et al.* 1925), una exposición de unos 20 minutos cuyas ideas dieron lugar a un cierto debate en la prensa y en los círculos literarios de la época. Lo que le ha concedido un lugar insoslayable en la historia de las ideas estéticas es su sibilina definición de *poesía pura* como la resultante de la eliminación de lo impuro, siendo impuro:

todo lo que interesa inmediatamente a nuestras facultades superficiales, razón, imaginación, sensibilidad; todo lo que el poeta parece haber querido expresar y ha expresado en efecto o sugerido; todo lo que el análisis estilístico o filosófico descubre y todo lo que una traducción conserva. Es evidentemente impuro el asunto o el argumento del poema, el significado de cada frase, la ilación lógica de las ideas [...] Para aislar una preparación de poesía en estado de pureza, es preciso eliminar los ingredientes que corresponden también a la prosa: relato, patetismo, didactismo, elocuencia, imágenes, razonamiento etc.; la esencia de la poesía, la poesía pura, será el remanente tras esa operación (Bremond 1926a, 22, 61-62).

Tras esta operación descrita en términos de destilación química, Bremond continúa preguntándose qué convierte en poesía las palabras. Descarta la musicalidad del lenguaje, pues toda poesía tiene musicalidad, pero no a la inversa, recurre a términos inasibles



como talismán, sortilegio y encantamiento mágico, e identifica pureza con mística y silencio (121,130); en el prefacio (12) había escrito que su terreno de elección era la experiencia mística, y que el capítulo final de su libro *Prière et poésie* (*Oración y poesía*) debía considerarse su última palabra acerca de la poesía pura. Allí se dice que la poesía no es más que una aproximación confusa, torpe e incompleta, a la mística, y el poeta un místico frustrado. La diferencia, sigue Bremond, es en esencia que el poeta tiende a comunicar su experiencia, mientras el místico tiende a renunciar a una comunicación inalcanzable.

Las ideas de Bremond –y ello es sin duda la causa de los equívocos que desde un primer momento han fomentado– tienen la limitación de referirse a un cierto estado psíquico de difícil definición, más que a la naturaleza o las características, lingüística y literariamente identificables, de determinada poesía.

Por otra parte, Paul Valéry se ocupó repetidamente del concepto de “poesía pura”, desde el extenso prólogo a *Connaissance de la déesse* (1920) de Lucien Fabre, recogido en 1924 en la primera entrega de *Variété*. Sin embargo, en Valéry el texto fundacional es el diálogo titulado *Eupalinos* (1923), por cuanto desplaza la perspectiva hacia la realidad textual misma. La práctica literaria que a través de su personaje propone puede ser entendida como un modelo al que aproximarse abandonando como lastre la retórica romántica, realista, simbolista y modernista, ya que imagina a un arquitecto minucioso en la perfección y el detalle, construyendo, en contraste con el lastre sentimental propio del tema, un templete de diseño geométrico, “imagen matemática de una muchacha de Corinto a la que amé”. En el mismo orden de cosas, en uno de los párrafos aforísticos de *Littérature* (1929) escribe: “La poesía no es más que la esencialización de la literatura, una vez purgada de toda clase de ídolos y de ilusiones realistas [...] Esa misión casi creadora, ficticia, del lenguaje (cuya finalidad es originariamente práctica y verídica) se evidencia al máximo en la fragilidad o la arbitrariedad del

asunto". En la misma línea se sitúan los aforismos recogidos bajo el título de "Le beau est négatif" (1937): la belleza es inefabilidad y silencio. En un capítulo de sus conversaciones con Frédéric Lefèvre había dicho, recordando el uso de la expresión "poésie pure" en el prólogo de 1920:

Sólo pretendía aludir a la poesía que resultaría, tras una especie de agotamiento, de la supresión progresiva de los elementos prosaicos del poema. Entendamos por elementos prosaicos todo lo que puede, sin detrimento, ser dicho en prosa; todo aquello que, ya sea historia, leyenda, anécdota, doctrina, incluso filosofía, existe autónomamente sin la concurrencia necesaria del canto [...] La poesía pura, así entendida, debe ser considerada un límite al que dirigirse, pero imposible de alcanzar en un poema de más de un verso [...] Empleé la expresión *poesía pura* en el simple sentido en que los químicos hablan de un elemento puro (Lefèvre 1926, 65-66).

Valéry asignaba a Mallarmé el sistema de negaciones consustancial a la poesía pura. Para él, el mérito magistral de Mallarmé reside en contravenir las expectativas del lector llevándolo hacia una *idea de poesía absoluta* mediante un sistema de *rasgos negativos*. Siendo cierta su renuncia a los tópicos sentimentales y realistas y a los procedimientos de *dépaysement* que frente a ellos introdujo el Parnaso, en la descendencia de Mallarmé hay que situar la poesía con envergadura de discurso metafísico; por otra, el Mallarmé final anticipa el discurso que va a adoptar y extremar la Vanguardia. Conviene recordar que Mallarmé, además de serlo de *Un coup de dés...*, es autor de *Les mots anglais*, un tratado en el que se apuntan las bases teóricas de la poesía fonética de Klebnikov, de Dadá y del Futurismo. Porque, al fin y al cabo, el último estadio de la pureza puede consistir en elaborar un instrumento de comunicación exclusivamente fonosemántico, como última alternativa al silencio de que hablaba Bremond. Pero todo esto rebasa los límites de este capítulo.

Valéry habla así, en última instancia, de una estética de la sustracción y la negatividad, una simple “tendencia hacia la obra pura” que habría de consistir en contener las expansiones sentimentales, las confesiones y la presencia del yo en el poema (la “dictadura personal”, decía Mallarmé); eliminar lo realista, lo descriptivo, lo narrativo y lo anecdótico; reducir al mínimo el desarrollo discursivo, y potenciar en cambio la síntesis, la sugerencia, el fragmentarismo y la brevedad. En este orden de cosas se privilegia naturalmente el verso corto, el poema corto y la estrofa. Un poema puro genérico consta de una imagen o metáfora, o un reducido número de ellas, expresadas con la mayor concisión, y con los mínimos elementos referenciales para producir una percepción de tipo instantáneo. A ello se debe que el poema puro nos deje siempre una sensación visual de estampa, de cromo o de bodegón, y afecte a nuestra sensibilidad como un destello<sup>2</sup>.

Tenemos un eco temprano de la recepción española del debate sobre el Purismo en el artículo que Fernando Vela publica en *Revista de Occidente* en 1926 (Vela 1926), a cuento de la aparición del volumen de Bremond y De Souza (Bremond 1926a). Vela, entre otras cosas, asigna el purismo poético primordialmente a Paul Valéry y a Mallarmé, y cita “Crise de vers” de este último, con su distinción entre papel moneda y moneda de metal precioso, equivalentes respectivos del lenguaje dedicado a la comunicación mecánica, y del redimido y transustanciado por la literariedad. Acto seguido reproduce pasajes de la carta de Jorge Guillén de 2 de abril de aquel año de 1926, para rechazar la mezcolanza en Bremond de los conceptos de inspiración, estado de gracia, mística y musicalidad. Vela muestra bien a las claras la falta de homogeneidad entre el pensamiento de Bremond y el de Valéry, y también el hermetismo del primero y la dificultad de convertirlo en una poética practicable. Con lo cual, y como era obvio, la única vía literariamente practicable que ofrece el Purismo –excepción hecha de Juan Ramón Jiménez– viene a ser la trazada por Valéry y Guillén. Nos

confirma en esa conclusión el galimatías del que no pudo zafarse unos años después Manuel Abril en *Cruz y Raya* (abril de 1933), al intentar encontrar un hilo conductor en el laberinto bremondiano.

Tratándose del Purismo, más que ante una escuela literaria estamos ante un espíritu de época, del que dan asimismo cuenta la greguería, el credo estético del grupo de *Nord-Sud* y de Vicente Huidobro, el auge del jaikú y el neopopularismo de los años veinte. Desde *Poemas puros* de Dámaso Alonso y *Libro de poemas* de Lorca (1921) hasta *Jacinta la pelirroja* de Moreno Villa (1929), el Purismo está presente en la obra primera de los poetas del 27. A ese clima responde la certera intuición de Azorín (reseña de *Jacinta la pelirroja*, ABC, 11 de diciembre de 1929) cuando habla de una estética de “cartabones y tiralíneas” y “una alquitara donde entra, por una parte, el mundo sensible, y sale por otra ya perfectamente depurado de sensibilidad”; la de Ortega con su “álgebra superior de las metáforas”. A ese espíritu de época corresponde la condena del sentimentalismo en el pensamiento futurista, en el manifiesto vorticista de 1914, en el “Manifiesto vertical” (*Grecia*, 1 de noviembre de 1920) y en “Diagrama mental” (*Ultra*, 10 de noviembre de 1921) de Guillermo de Torre. Cuando Azorín reseñó la primera edición de *Cántico* de Jorge Guillén, en ABC de 17 de enero de 1929, le vino a la mente una habitación de cuatro paredes encaladas, “las cuatro paredes que albergan la santidad o la poesía lírica”; “Después de los primores y las maravillas arquitectónicas — dice Azorín, y hay que suponer que se refiere al Modernismo —, a lo largo de toda la serie de monumentos majestuosos, como resultado estas cuatro paredes cubiertas de blanca cal”.

El Purismo, en tanto que alternativa a las estridencias inmediatas del Futurismo y el Dadaísmo y de su reflejo español, el Ultraísmo, debe relacionarse, en el terreno del arte, con las tendencias llamadas *Nueva objetividad*, *Nuevo clasicismo* o *Retorno al orden*, actitud que desemboca asimismo en la reivindicación de Góngora.

## 2. Neogongorismo

En *Crisis de verso* hablará Mallarmé de “desaparición elocutoria del poeta”, de eliminación de la “dictadura personal en la frase” y de la renuncia al empleo instrumental del lenguaje para la comunicación. En su estela adquieren sentido tanto el purismo como el gongorismo.

Para atisbar el sentido de la reivindicación en 1927 de la obra de Luis de Góngora, nada mejor, de entrada, que un texto breve y sencillo de Rogelio Buendía, “Góngora, autor de la creación pura en la lírica moderna” (*La Gaceta Literaria* n.º 8, 15 de abril de 1927). Buendía, desde la primera línea, deja las cosas claras: el padre de la vanguardia es Mallarmé, y Góngora “el abuelo quintaesenciado”; a Góngora cuadra la definición que del Creacionismo da Vicente Huidobro, en él se puede encontrar el modelo de Pierre Reverdy, el antecedente del jaikú, del Ultraísmo y del Neopopularismo. Termina Buendía con un párrafo de aviónicas reminiscencias futuristas: “Esa música de fervor y júbilo debe crujir en nuestra nueva lírica, y como para aprender agilidad, ejercitarnos muchas veces en lo otro de Góngora, para después lanzar el motor por encima de las nubes”.

El testimonio no tiene desperdicio. Coinciden con él, mejorándolo en reflexión y erudición, pero no en entusiasmo, nombres de mayor peso a la hora de definir el significado que tuvo Góngora para la Vanguardia. El primero, obviamente, Dámaso Alonso, resumido en dos textos que Miguel Hernández hubo de leer: “Claridad y belleza de las *Soledades*” (*La Gaceta Literaria* n.º 9, 1 de mayo, y prólogo a la edición de 1927 de las *Soledades*) y “Góngora y la literatura contemporánea” (*Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1932).

Según Dámaso, las *Soledades* son el más avanzado, difícil, suntuoso y recargado de los experimentos gongorinos, por la levedad de su argumento (“pretexto lírico”) y la extremosidad con la que Góngora se propuso crear una “criatura de arte, eterna y absoluta”, y “puramente poética”. El asunto es tenue pero existe, y el

lenguaje artificioso pero descifrable: un tejido de metáforas nunca subordinadas a la representación directa de la realidad o de las emociones. Se trata de dos características queridas por Góngora, y que lo convierten en antepasado del arte de Vanguardia, en un paladín anticipado de la eliminación mallarmeana del realismo, el subjetivismo, el yo lírico y la comunicación.

Si hemos de aportar otros testimonios, conviene traer aquí las opiniones de García Lorca, Jorge Guillén y Pedro Salinas.

Del primero, la conferencia titulada “La imagen poética de don Luis de Góngora”, un texto que nos interesa especialmente porque, publicado en dos fragmentos, en mayo de 1926 en el *Suplemento literario* de *La Verdad* de Murcia, y en junio de 1927 en el n.º 6 de *Verso y Prosa*, Miguel Hernández hubo de leerlo con provecho. Góngora –escribe Federico– “amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congijas comunicables”, y por eso Mallarmé fue “su mejor discípulo”, y “abrió el camino ventilado y violento de las nuevas escuelas poéticas”.

Un capítulo del volumen *Lenguaje y poesía* de Jorge Guillén está dedicado a Góngora. En él don Jorge expresó perfectamente lo que tiene de enigma consciente y bello el lenguaje gongorino<sup>3</sup>, y por lo tanto lo que tuvo de atractivo magisterio para Miguel Hernández. “Lo que nos conduce a Góngora –resume Guillén– es su terrible pureza”. Pureza conseguida por eliminación; pureza como obra de arte enigmática, y emparentable con Mallarmé. En cuanto a Pedro Salinas, el capítulo de *La realidad y el poeta* titulado “La exaltación de la realidad: Luis de Góngora” se abre con una definición y defensa de la dificultad gongorina. Salinas llama “exaltación de la realidad” a utilizar “el poder mágico de la palabra, de la metáfora” para “transformar la realidad, transmutarla a otro tipo de realidad poética, material, sonora, plástica”.

Miguel Hernández tenía la obra de Góngora a su alcance en el tomo 32 de la Biblioteca de Autores Españoles, y el *Polifemo* en la edición de Alfonso Reyes (1923). No creo que dejara de interesarse,

en el período de gestación de *Perito en lunas*, por dos de los volúmenes a que dio lugar el centenario de Góngora: los *Romances* y las *Solitudes*, en edición respectivamente de José M.<sup>a</sup> de Cossío y Dámaso Alonso (ambas 1927); y cinco años más tarde (1932), las *Obras completas* en edición de Juan e Isabel Millé Giménez. Añádanse a todo ello los números monográficos de *Verso y Prosa* (n.º 6, junio de 1927), *Litoral* (5-7, octubre de 1927), *La Gaceta Literaria* (n.º 11, 1 de junio de 1927, y también núms. 7, 8 y 9, de abril y mayo), *Lola* (núms. 1, 2, 5, 6-7, diciembre de 1927 a junio de 1928).

Creo también que pudo estimular a Miguel la voluntad gongorina de convertir toda realidad en arquetipo de belleza, en el sentido de ir más allá de Góngora, con lo cual me refiero a la característica más llamativa de la época de *Perito en lunas*: transustanciar metafóricamente no sólo lo nimio y sencillo, sino también lo sórdido, e incluso extender esa sordidez al ámbito religioso.

### 3. La época de *Perito en lunas*: Purismo y Neogongorismo

Miguel Hernández se propuso, en su primera etapa, recorrer sistemáticamente las etapas por las que había transcurrido desde los años veinte el quehacer literario de los poetas del 27, que constituían el canon contemporáneo, antes de encontrar su propia voz en el ámbito de la *impureza* de los años treinta.

El purismo abunda en la primera época de Miguel Hernández: en “El limón”, la visión del mismo en tres momentos, alzado entre los dedos, dejado caer y mordido; en “Toro”, el diagrama de los movimientos del animal en el ruedo. También en las décimas: en “Olores”, las tres posiciones de un muchacho sucesivamente tendido, de rodillas y subido a unos zancos; en “Primera piel de almendra”, “Chumbo del todo”, “Flor de almendro”, “Higos - sazón y hojas”, “Clavel aún en rehenes” y “Naranja”, la estampa de la flor y los frutos citados; en “Ruy-señor y mirlo”, dos pájaros cantores;

en "Día airoso", una cometa. Aparecen en estos poemas numerosas analogías con el conceptismo barroco de *Perito*, especialmente en las décimas. Como corresponde al Purismo, Hernández prefiere en este tipo de composiciones el poema de no gran número de versos, y el verso corto: lo más frecuente (descontando las estrofas octosilábicas) es el verso entre una y seis sílabas, aunque se dan algunos de siete, ocho, nueve y diez. Junto a combinaciones polimétricas aparecen cuartetas, redondillas y décimas octosilábicas, y algún romance.

La estética purista flotaba en el aire en los años veinte, y Miguel Hernández tuvo muchas ocasiones de adquirirla. *Aromas de leyenda* (1907), *La pipa de kif* (1919) y *El pasajero* (1920) de Valle, *Cántico* (1928) de Guillén, *Libro de poemas* (1921) y *Canciones* (1927) de Lorca, *Presagios* (1923) de Salinas, *Imagen y Manual de espumas* (1924) de Gerardo, *Marinero en tierra* (1925) de Alberti o *Poemas puros* (1921) de Dámaso..., pero también en las greguerías (reunidas en libro desde *Tapices*, 1913) de Ramón y en los aforismos de Bergamín, que tanto tienen a menudo de greguerías, como muchos poemas de Miguel.

El purismo se da también en la prosa de Hernández, en textos como "Ciegos del cuerpo", "Canario mudo", "Robo y dulce", *La tragedia de Calisto* o "Ciudad de mar ligero y campo rápido"; y muchos de los aforismos de Miguel son auténticas greguerías: "Los montes con nieve, ubres al revés"; "La chumbera pone medias suelas de esmeralda"; "Los barrancos se llevan el aire que se despeña"; "El hisopo es el salero que da punto a los ataúdes para que se los coman los gusanos".

Partiendo de que Purismo, greguería y Gongorismo son coherentes como trayectoria, esa triple huella es muy visible en *Perito en lunas*. El título inicialmente previsto, *Poliedros*<sup>4</sup>, alude a la estética purista y cubista, y dentro de esta última muchas de las octavas del libro están concebidas como bodegones. *Perito en lunas*



es un libro difícil por la elección de asuntos insustanciales y mínimos, la laberíntica construcción del lenguaje, el hermetismo de las referencias, la voluntad de crear enigmas y la transustanciación, a ultranza y con dejo humorístico, de lo cotidiano y a veces lo vulgar, incluso lo obscuro y escatológico, a todo lo cual ayuda la estructura cerrada de la octava. El texto en prosa “Mi concepto del poema” (hacia 1933) es una inequívoca poética del enigma:

¿Qué es el poema? Una bella mentira fingida. Una verdad insinuada. [...] Se necesita ser minero de poemas para ver en sus etiopías de sombras sus indias de luces. [...] Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas. ¿Y habrá algo más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge. Que sepan arrancárselo como una corteza. [...] Guardaos, poetas, de dar frutos sin piel, mares sin sal. Con el poema debiera suceder lo que con el Santísimo Sacramento...

Ante todo, debemos preguntarnos qué interpretación dar al título de la colección de 1933. Agustín Sánchez Vidal, siempre inteligente e ingenioso, cree que con la adopción de los oropes gongorinos Miguel quiso dignificar y ennoblecer una existencia mediocre y miserable, y de ahí que, siendo de hecho pastor, o sea perito en *lanas*, pretendiera serlo en *lunas*. No voy a insistir en lo que esas lanas debieron de mortificar a Hernández, por mucho que las exhibiera para explotar la supuesta maravilla de ser un ingenio lego; véase la burla que le endilgó Ernesto Giménez Caballero en su entrevista en *La Gaceta Literaria* de 1932:

Simpático pastorcito caído en esta Navidad por este nacimiento madrileño. [...] Queridos camaradas literarios: ¿no tenéis unas ovejas que guardar? Gobierno de intelectuales, ¿no tenéis algún intelectual que esté como una cabra para que lo pastoree este muchacho?

Pero en todo caso, sean o no de procedencia lanar, ¿a qué se refieren esas lunas y ese peritaje? El verso 7º de la octava XXXV contiene la expresión que da título al libro, y antes el 5º ha distinguido dos lunas: “una imposible y otra alcanzadiza”. La segunda, la “luna de la era” (verso 2º), es la hogaza cocida en el horno, y simboliza la vida cotidiana y la seguridad de lo vulgar; la primera, la vocación poética.

Muchos lectores y críticos han sentido ante *Perito en lunas* una mezcla desconcertante: es clásico a ese respecto un artículo de Gerardo Diego de 1960 en el cual, después de observar que a la rusticidad de Miguel le convenía más bien el título de *perito agrícola*, lo califica de gran poeta, si bien “la carga de arbitrariedad y el prurito de alejar el lenguaje directo son tan extremados que la responsabilidad del fracasado intérprete [el lector] hay que endosársela en parte al poeta”, escollo en el que tropezaron asimismo Góngora, Guillén y Mallarmé. “No creo –sigue Gerardo– que haya un solo lector, que lo hubiera en 1933 tampoco, capaz de dar la solución a todos los acertijos poéticos que propone”<sup>5</sup>. La palabra “acertijos” forma parte de una constelación de términos exegéticos que la crítica, aun la más respetuosa, ha ido depositando, como coronas de dudosa gloria, junto al plinto de *Perito en lunas*. Así Marie Chevallier habla de “puro juego del ingenio, fútil a la larga y, digámoslo también, verdadero rompecabezas sin trascendencia poética. [...] Esta poesía-broma es de interés limitado en su pesadez. [...] ¡Singular empobrecimiento de la lección recibida de Góngora!” (1978, 15 y 23)<sup>6</sup>.

Afrontar la descodificación de *Perito en lunas* nos ayudará a entender dos cosas: el funcionamiento de la máquina creativa del primer Hernández, y el espíritu de la etapa terminal del vanguardismo español. El libro fue el resultado de un laborioso proceso de selección sobre un material mucho más amplio; hubo de constar de sólo 42 octavas porque el contrato editorial imponía a la colección (“Sudeste”, de Ediciones *La Verdad* de Murcia) un máximo de 46

páginas. El mecanismo creativo de Miguel Hernández consistía en proponer al lector el siguiente juego: aludir, siempre de modo indirecto, desorientador y ocultador, a realidades cotidianas, vulgares o repugnantes, utilizando la artillería pesada del Barroco y forzándola por abuso del ingenio de tal modo que produjera un resultado enigmático, aumentado por la eliminación de la mínima pista que podrían sugerir los títulos. El comentario de algunas de las octavas del libro lo demostrará.

La I, “Suicida en ciernes”, comienza así: “A lo caña silbada de artificio, / rastro, si no evasión de mi suceso, / bajaré contra el peso de mi peso, / simulación de náutico ejercicio”, lo cual quiere decir que un higo maduro caerá como cae un cohete estallado, y como un nadador se tira al agua. Pero no veo qué tiene que ver un higo que cae verticalmente sin haber ascendido, a no ser en forma de savia, con un cohete que sube, en efecto, porque parte de su peso es la pólvora que lo impulsa, y que una vez quemada se convierte en peso muerto; o con un nadador que penetra oblicuamente en el agua. La X (“Sexo en instante”) y la XII, “Lo abominable”, son de las más citadas entre las de *Perito en lunas*. La primera nos cuenta una masturbación; la segunda, al parecer, que después de orinar de pie, defecamos sentados y ventoseando, de tal modo que el excremento cae sobre el retrete blanco, antes amarilleado por los orines. En semejante registro, los versos 5 a 8 de XXX (“Retrete”): “¡Pero bajad los ojos con respeto / cuando la descubráis quieta y redonda! / Pareja, para instar serpientes, luna / al fin, tal vez la Virgen tiene una”. Sobre ellos, me limito a transcribir la interpretación de Agustín Sánchez Vidal: “La taza del water es la luna eclipsada por las heces que, como serpientes, descenderán sobre ella. La coincidencia de luna y serpiente lleva al poeta a asociarla a la iconografía de la Purísima Concepción, lo que convierte al retrete en algo digno del mayor respeto” (Hernández 1992, I, 798). La vigesimasegunda de las octavas excluidas de *Perito en lunas* parece tratar de una mujer que orina y defeca al mismo tiempo.

Parece excesivo, disparatado y traído por los pelos, llamar a los toreros “émulos imprudentes del lagarto” (III, “Toro”), porque se arriesgan en el ruedo vestidos con un traje coloreado. O “el camello más alto de canela” a una palmera, porque su tronco termina, por arriba, en los muñones de las palmas cortadas, algo que quizás alguien encuentre remotamente semejante a una Diana de Éfeso jorobada o dromedaria (V, “Palmera”); decir que el palmero hace “la degollación tras el ordeño” porque corta las palmas tras despojar a la palmera de sus dátiles (VII, “Palmero”); llamar “lógica consecuencia de la vid” a un descenso, porque los borrachos suelen caerse (XVI, “Serpiente”); llamar a un pozo “minera, ¿viva?, luna, ¿muerta?, en ronda”, y decir que “dentro de esa interior torre redonda, / subterráneo quinqué, cañón de canto, / el punto, ¿no? del río, sin acento, / reloj parado, pide cuerda, viento”, para significar que el pozo es como un reloj, porque para que siga manando hay que echarle el cubo con su cuerda (XVIII, “Pozo”). En la XXI (“Mar y río”), llamar al mar donde los peces nadan “agrios huertos, azules limonares / de frutos, si dorados, corredores”; en XXII (“Panadero”), decir que el panadero “doma trigo” cuando amasa, y que “libra de un seguro naufragio negro” al pan porque lo saca del horno antes de que se queme.

En XXIII (“La granada”) se llama a este fruto “tragedia de aglomerados rojos zares”, y se dice que una vez abierta viene a ser “como revoluciones en los huertos”, todo –aunque parezca increíble– por una asociación de pésimo gusto con el asesinato de la familia imperial durante la Revolución Rusa. En XXIV (“Veletas”) se llama a las veletas “bakeres más viudas”, porque las veletas son negras, como la bailarina Joséphine Baker, y están aisladas en la soledad de su altura. En XXV (“Azahar”) se dice: “ártica flor del Sur, es necesario / tu desliz al buen curso del canario”, para significar que el limón amarillo debe su existencia al abandono deshonesto en que la flor blanca del limonero pierde la virginidad. En XXVII (“Barril y

borracho”) se llama “sexo sencillo que se afloja” al grifo de la cuba donde fermenta el vino. Y así sucesivamente.

Se trata de un episodio que en Miguel Hernández no fue más que aprendizaje impostado, pero en el que de todos modos brilla, como mérito indudablemente propio, una gran maestría técnica, con el lastre de todos los peligros, indudablemente inherentes a la época, de la apropiación apresurada y extremada del Purismo y el Neogongorismo<sup>7</sup>. Será a partir de entonces, de la etapa que cuaja en *El rayo que no cesa*, cuando Miguel Hernández se convierta en uno de los más altos poetas del siglo XX español.

NOTAS

<sup>1</sup> Y en concreto, a la lectura del prólogo de Valéry a Fabre 1920: Bremond 1930, IX.

<sup>2</sup> La peculiaridad de ese modelo literario puede evidenciarse comparando el poema “Caracola” de *Canciones* (1927) de García Lorca, con “Caracol” de *Cantos de vida y esperanza* (1905) de Rubén Darío.

<sup>3</sup> Góngora alguna vez falla, opina don Jorge, en su empeño transmutador y embellecedor, por exceso de sutileza enigmática. De Miguel Hernández puede decirse exactamente lo mismo.

<sup>4</sup> Carta a Raimundo de los Reyes, 3 de noviembre de 1932.

<sup>5</sup> En cuanto a las reseñas de *Perito en lunas*, la más positiva fue la de José Ballester en *La Verdad* de 29 de enero de 1933; encomiaba en Miguel “su buril maravilloso, con la soltura del maestro”, y la habilidad con que había logrado hermanar “elementos contemporáneos y bouquet gongorino”. En el mismo diario, el 16 de marzo, Rafael de Urbano, en un artículo impreciso y ambiguo, consideraba *Perito en lunas* un libro meritorio y renovador, propio y digno de su época, “con giros desconcertantes pero atrayentes”. Las restantes reseñas fueron, a decir verdad, poco entusiastas. La anónima (¿de Pedro Salinas?) del n.º 2 de *Índice Literario* (1933) señala que el libro de Miguel se encuadra en la conmemoración neogongorina de 1927, si bien con resultado poco inteligible y alejado de su modelo. La igualmente anónima [firmada “P.”, de Pedro Mourlane Michelen] aparecida en *El Sol* de 6 de junio de 1933 considera también que los poemas hernandianos son bellos pero “arcanos”. La brevísima –32 palabras– de Antonio Oliver Belmás en *Presencia* (1934) define el libro como “poesía para cultos”, turbadora por “su hermosa tradición lírica” y desconcertante para los no iniciados “por su atrevida y luminosa levantinidad poética”. La reseña de Alfredo Marquerie (en *Informaciones* de 15 de febrero de 1933, compartida con Armando Palacio Valdés) es claramente adversa: “Sometida sin duda a depuración y cultivo la flora poética del joven pastor, fue injertando poco a poco lo erudito en lo popular. [...] Hay efectivamente en su poesía algo de curso estudiantil, de lección gongorina, bien aprendida – pero lección al fin – que no puede confundirse con la espontánea destreza. [...] Al dejarse arrastrar por la influencia gongorina se nos oscurece o extravía. Y es que la poesía no consiste en eludir el nombre de las cosas, sino en expresarlas del modo más puro y nítido, con la mayor y más clara resonancia emocional”. En 1935 (*La Voz*, 25 de noviembre), Domenchina, en un artículo repleto de estúpidos juegos de palabras, repasa las publicaciones de Miguel hasta la fecha, para concluir que “merece la atención y el estímulo de los amigos de la verdad y de la belleza”.

<sup>6</sup> Se ha dicho, con ligereza y cayendo una vez más en el tópico, que la imitación en *Perito en lunas* del modelo gongorino queda singularizada por la adición del ruralismo consustancial a la visión del mundo de Miguel Hernández. Se olvida que la *Fábula de Polifemo y Galatea* transcurre en una Edad de Oro inherentemente agropecuaria, y que Acis, y sobre todo Polifemo, son agricultores, recolectores y ganaderos. En la *Fábula* se mencionan agricultura, viticultura, horticultura y apicultura (octavas 9, 10, 11, 12, 18, 19, 21, 25, 26, 29, 44, 50, 52), y también ganadería (20, 21, 22, 25, 29, 49, 51; en concreto se citan cabras en 6, 50, 52, 59): en total más de la mitad de las octavas de la *Fábula*, que tiene 63.

<sup>7</sup> Algo no exclusivo de Miguel: véanse la "Soledad tercera" de Alberti, la *Fábula de Equis y Zeda* de Gerardo Diego, y la mayoría (los más escorados hacia Góngora que hacia Garcilaso) de los sonetos de *Misteriosa presencia* de Juan Gil-Albert.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, Manuel. "Las sílabas de Dios, o la poesía pura", *Cruz y Raya* 7 (15 de octubre de 1933), 133-153; facs. Glashütten, Auvermann & Nendeln, Kraus Reprint, 1975, III.
- ALBERTI, Rafael. "Homenaje a D. Luis de Góngora y Argote - Soledad tercera", *Litoral* 5-7 (octubre de 1927); *Cal y canto*, Madrid, Revista de Occidente, 1929.
- ALEMANY, Carmen. "Miguel Hernández tras las huellas del 27: octavas y décimas", Francisco J. Díez de Revenga & Mariano de Paco (eds.). *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2010, 11-28.
- ALONSO, Dámaso. "Claridad y belleza de las *Soledades*", *La Gaceta Literaria* 9 (1 de mayo de 1927), 2, facs. vol. I, Vaduz, Topos & Madrid, Turner, 1980; Góngora, Luis de. *Soledades*, Madrid, Revista de Occidente, 1927, 7-36; *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960, 66-91.
- . "Góngora y la literatura contemporánea", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 1932, extraordº Homenaje a Miguel Artigas, II, 246-284; *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960, 540-588.
- BALCELLS, José M.<sup>a</sup>. "Miguel Hernández y el Modernismo hispanoamericano", Francisco J. Díez de Revenga & Mariano de Paco (eds.). *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2010, 29-58.
- BALLESTER, José. "Perito en lunas", *La Verdad* 29 I 1933, 4.
- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier. *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca, Universidad, 1982.



- BREMOND, Henri. *Histoire littéraire du sentiment religieux en France, depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, París, Bloud et Gay, 1916-1936, 12 vols.
- \_\_\_\_\_ *Les deux musiques de la prose*, París, Le Divan, 1924.
- \_\_\_\_\_ *La poésie pure, avec un débat sur la poésie par Robert de Souza*, París, Grasset, 1926a.
- \_\_\_\_\_ *Prière et poésie*, París, Grasset, 1926b.
- \_\_\_\_\_ Prefacio a Lefèvre, Frédéric. *Entretiens avec Paul Valéry*, París, Le Livre, 1926c, VII - LVII.
- \_\_\_\_\_ *Racine et Valéry. Notes sur l'initiation poétique*, París, Grasset, 1930.
- \_\_\_\_\_ & Chabas, Paul & Meillet, A. & D'Ocagne, Maurice & Laudet, Fernand. *Institut de France. Séance publique annuelle des cinq académies, du samedi 24 octobre 1925*, París, Firmin-Didot et Cie., 1925.
- BUENDÍA, Rogelio. "Góngora, autor de la creación pura en la lírica moderna", *La Gaceta Literaria* 8 (15 de abril de 1927), 2; facs. I, Vaduz, Topos & Madrid, Turner, 1980.
- CASTRO, Adolfo de (ed.). *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, vol. I (BAE 32), Madrid, Rivadeneyra, 1854; Madrid, Atlas, 1966.
- CHEVALLIER, Marie. *La escritura poética de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1977.
- \_\_\_\_\_ *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1978.
- DECKER, Henry W. *Pure poetry, 1925-1930. Theory and debate in France*, Berkeley U.P. 1962.
- DÍAZ de CASTRO, Francisco J. "Miguel Hernández y las poéticas del 27", Francisco J. Díez de Revenga & Mariano de Paco (eds.). *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2010, 135-156.
- DIEGO, Gerardo. *Fábula de Equis y Zeda*, Méjico, Alcancía, 1932.
- \_\_\_\_\_ "Perito en lunas", *Ágora* 49-50 (1960); VV.AA. *Miguel Hernández*, ed. M.<sup>a</sup> de Gracia Ifach, Madrid, Taurus, 1975, 181-183.

- \_\_\_\_\_ (ed.). *Antología poética en honor de Góngora, desde Lope de Vega a Rubén Darío*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- DOMENCHINA, Juan José. "Anunciación y elogio de un poeta", *La Voz* (Madrid), 25 XI 1935, 2.
- FABRE, Lucien. *Connaissance de la déesse*, París, Société Littéraire de France, 1920.
- GARCÍA LORCA, Federico. "En torno a Góngora", *Suplemento literario de La Verdad* 52 (23 V 1926), 1, facs. ed. Francisco J. Díez de Revenga, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1990; "En torno a Góngora", *Verso y Prosa* 6 (junio 1927), 3, facs. ed. del mismo, Murcia, Galería Chys, 1977.
- \_\_\_\_\_ "La imagen poética de don Luis de Góngora", *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1963, 62-85.
- GIL-ALBERT, Juan. *Misteriosa presencia*, Madrid, Héroe, 1936.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. "Un nuevo poeta pastor", *La Gaceta Literaria* 121 - *El Robinsón literario de España* 5 (15 de enero 1932), 10-11; facs. III, Vaduz, Topos & Madrid, Turner, 1980.
- GÓNGORA, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Alfonso Reyes, Madrid, Índice, 1923.
- \_\_\_\_\_ *Romances*, ed. José M.<sup>a</sup> de Cossío, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- \_\_\_\_\_ *Soledades*, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- \_\_\_\_\_ *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1932.
- GUILLÉN, Jorge. "Carta a Fernando Vela - Valladolid, Viernes Santo 2 de abril de 1926", *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets, 1999, 741-742.

- \_\_\_\_\_ *Language and poetry*, Harvard University Press, 1961; *Lenguaje y poesía*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets, 1999, 293-412.
- HERNÁNDEZ, Miguel. *Prosas líricas y aforismos*, ed. M.<sup>a</sup> de Gracia Ifach, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986a.
- \_\_\_\_\_ *El torero más valiente. La tragedia de Calisto*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alianza Editorial, 1986b.
- \_\_\_\_\_ *Obra completa*, ed. Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira & Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe & Generalitat Valenciana & CAM, 1992, 2 vols.
- LEFÈVRE, Frédéric. *Entretiens avec Paul Valéry, précédés d'une préface de Henri Bremond*, de l'Académie Française, Paris, Le Livre, 1926.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*, ed. Henri Mondor & G. Jean Aubry, Paris, Gallimard, 1965.
- MARQUERÍE, Alfredo. "Don Armando Palacio Valdés y sus *Tiempos felices*. Del verso nuevo en Levante", *Informaciones* (Madrid), 15 II 1933, 2.
- MARTÍN, Eutimio. *El oficio de poeta. Miguel Hernández*, Madrid, Aguilar, 2010.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (Azorín). "La lírica española. Época", *ABC* 17 I 1929, 6-7.
- \_\_\_\_\_ "Los poetas. Jacinta", *ABC* 11 XII 1929, 1.
- [MOURLANE MICHELENA, Pedro]. "Hernández Giner, Miguel. *Perito en lunas*", *El Sol* 6 VI 1933, 2.
- [OLIVER BELMÁS, Antonio]. "Perito en lunas...", *Presencia. Cuaderno de Afirmación de la Universidad Popular* [de Cartagena], II.2 (febrero 1934), 7.

[¿SALINAS, Pedro?]. "Hernández Giner (Miguel). *Perito en lunas*", *Índice Literario* II.2 (II 1933), 54-55.

SALINAS, Pedro. *Reality and the poet in Spanish poetry*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1940; *La realidad y el poeta en la poesía española*, Barcelona, Ariel, 1976; *Obras completas*, II, ed. Enric Bou & Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 2007, 405-507.

TORRE, Guillermo de. "Manifiesto vertical", encarte en *Grecia* (1 de noviembre de 1920); facs. ed. José M.<sup>a</sup> Barrera, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, II, 1998.

\_\_\_\_\_. "Diagrama mental", *Ultra* 18 (10 de noviembre de 1921), [4]; facs. ed. José A. Sarmiento & José M.<sup>a</sup> Barrera, Madrid, Visor, 1993.

URBANO, Rafael. "En octavas heroicas hacia la luna", *La Verdad* 16 - III - 1933, 4.

VALÉRY, Paul. *Variété*, París, Nouvelle Revue Française, 1924.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres*, ed. Jean Hytier, París, Gallimard, 1957-1960, 2 vols.

VELA, Fernando. "La poesía pura (Información de un debate literario)", *Revista de Occidente* IV.41 (noviembre de 1926), 217-240.

ZARDOYA, Concha. *Miguel Hernández. Vida y obra*, New York, Columbia U.P., 1955; ed. Domingo Rodríguez Romero, Barcelona, NorteSur, 2009.

## Capítulo 5

### LA EUCARISTÍA Y EL RETRETE: TRUCO Y ESPEJISMO IDEOLÓGICO EN EL PRIMER MIGUEL HERNÁNDEZ<sup>1</sup>



#### 1. El subsuelo literario de *Perito en lunas*

Desde sus primeros pasos en el regionalismo a lo Gabriel y Galán y Vicente Medina, Miguel Hernández asumió la condición de *pastor poeta*, es decir de *ingenio lego* dotado de las facultades innatas capaces de suplir, en su genialidad, la ignorancia y la pobreza. Esa condición intentó explotarla primero entre sus paisanos<sup>2</sup> y luego en Madrid, tal como demuestran las entrevistas de Ernesto Giménez Caballero y Francisco Martínez Corbalán (ambos 1932), ante quienes adoptó una doble y contradictoria imagen: trajeado y casi de etiqueta, por una parte; cabrero y *en su barraquica* por la otra. Al iniciar ese viaje, Miguel había sido despedido por Ramón Sijé en un artículo de llamativa cursilería publicado en el *Diario de Alicante* de 9 de diciembre de 1931<sup>3</sup>.

Tras el noviciado regionalista, Miguel adoptó la poesía pura y el consiguiente Neogongorismo<sup>4</sup>, momento al que corresponde

*Perito en lunas*, en un contexto constituido asimismo por la greguería, el Creacionismo y el neopopularismo de los años veinte, y por la obra temprana de la Generación del 27, a la que Miguel deseaba asimilarse.

Sin entrar ahora en la diferencia y posible compatibilidad entre las directrices puristas emanadas de Henri Bremond y de Paul Valéry, y dejando a un lado la metafísica psicológica del primero, en la realidad de la escritura un poema puro se distingue por la concisión y el minimalismo referencial, que dan lugar a una percepción de tipo instantáneo y a una sensación visual de estampa o de bodegón, en la que está fundada la posible y discutible rotulación del Purismo como *Cubismo literario*.

Además de eso, y en la estela de Valéry, el Purismo es el arte de las emociones frías, y así lo percibió un fedatario tan inteligente del espíritu de su tiempo como Azorín: cuando reseñó *Jacinta la pelirroja*, en ABC de 11 de diciembre de 1929, reconoció en los poemas de Moreno Villa una estética de “cartabones y tiralíneas” y “una alquitara donde entra, por una parte, el mundo sensible, y sale por otra ya perfectamente depurado de sensibilidad”; y casi un año antes, al ocuparse de la primera edición de *Cántico* de Jorge Guillén, en el mismo ABC del 17 de enero, le vino a la mente una habitación de cuatro paredes encaladas, “las cuatro paredes que albergan la santidad o la poesía lírica [...] después de los primores y las maravillas arquitectónicas”, supongo que del Modernismo. No es menos certera en este orden de cosas la reseña de *Cántico* publicada tres días después por Jaime Torres Bodet en *Excelsior* de Méjico (Torres Bodet 1929):

Al lirismo de hoy la realidad demasiado presente le repugna. Por eso le hiere la forma de los objetos que enriquecieron la utillería teatral de la retórica modernista y, siguiendo la fuga de Juan Ramón Jiménez hacia el dominio de la fantasía interior, busca su verdad en la desnudez de los conceptos puros y juega con abstracciones, en una delicia de perfumes y de ecos que hace del poeta

una especie de matemático impar, susceptible de contener un mundo de realidades cuantiosas en la fórmula de una sola ecuación feliz o en el círculo de una sola metáfora perfecta. [...] Y si la aridez de su [de Guillén] abstracción hace desear, por contraste, la cálida temperatura sensual de García Lorca, advertimos que, a la segunda lectura, la fantasía del lector empieza a ceder, como la hoja del otoño, a la PUREZA DE LO FRÍO, y se recrea dentro de este cielo de estanque en que, para decirlo con sus propias palabras, “el agua desnuda / se desnuda más”.

No es necesario recordar aquí la tradición censoria que acompañó la memoria de Luis de Góngora desde el mismo siglo XVII, y se robusteció en el XVIII y el XIX hasta llegar al XX como un dogma indiscutible, ni la significación o la crónica de la reivindicación de 1927; sólo conviene destacar, echando mano de testimonios de indiscutible relevancia, que el Gongorismo fue entonces percibido como una prolongación o extrapolación del Purismo. Así dirá Dámaso Alonso que Góngora redujo al mínimo el asunto del poema para dar paso a un entramado de metáforas nunca subordinadas a la representación directa de la realidad o de las emociones (Alonso 1927 y 1932); y Federico García Lorca (García Lorca 1926-1927)<sup>5</sup>, que el gran barroco cordobés “amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables”. Miguel conoció sin duda los textos citados de Dámaso y Federico; no pudo, en cambio, tener acceso a otro testimonio que de todos modos merece aducirse porque expresa inmejorablemente la incidencia del discurso gongorino en Miguel Hernández: el capítulo de *Lenguaje y poesía* donde Jorge Guillén señala que “lo que nos conduce a Góngora es su terrible pureza”, la perfección del enigma bello elaborado por eliminación, en cuanto en su obra “queda prohibido el lenguaje directo, evocar una cosa mediante su simple nombre propio”, de tal modo que “lo gongorino se identifica a lo jeroglífico” (Guillén 1999, 325). Hubo de estimular a Miguel<sup>6</sup> la voluntad gongorina de convertir toda realidad en arquetipo de belleza, en el sentido de asimilarla y luego superarla, con lo cual me refiero a la característica más

llamativa de la época de *Perito en lunas*: transustanciar metafóricamente no sólo lo nimio y sencillo, sino también lo sórdido, e incluso extender esa sordidez al ámbito religioso.

## 2. Lo selenita y lo lunático

*Perito en lunas* es un libro difícil por la elección de asuntos insustanciales y mínimos, la laberíntica construcción del lenguaje, la voluntad de crear enigmas y la transustanciación, a ultranza y con dejo humorístico, de lo cotidiano y lo vulgar, incluso lo obsceno y lo escatológico, a todo lo cual ayuda la estructura cerrada de la octava ¿Cómo hemos de entender el título? El verso 7º de la octava XXXV lo contiene, y antes el 5º ha distinguido dos lunas: “una imposible y otra alcanzadiza”. La segunda, la “luna de la era” (verso 2º), siendo la hogaza cocida en el horno, ha de simbolizar la realidad cotidiano y a ras de tierra; la primera, la vocación poética embellecedora de esa realidad. Pero al mismo tiempo, y como veremos en seguida, Miguel juega asimismo con la proyección metafórica de la taza del retrete como luna.

Muchos lectores y críticos han sentido ante *Perito en lunas* una mezcla desconcertante de deslumbramiento, extrañeza, decepción e irritación. Al aparecer el libro, Miguel fue acumulando desengaños al leer las críticas, casi todas frías y asépticas (Pedro Salinas, Rafael de Urbano, Pedro Mourlane Michelena, Antonio Oliver Belmás), y una francamente adversa (Alfredo Marquerié); sólo dos afirmativas con cierto entusiasmo (José Ballester y Pedro Pérez Clotet)<sup>7</sup>.

José Ballester, en *La Verdad* de Murcia, encomiaba el “buril maravilloso, con la soltura del maestro” de Miguel, y la habilidad con que había logrado hermanar “elementos contemporáneos y bouquet gongorino”. Para Pérez Clotet (en la revista *Isla* y luego en *La Verdad*), Miguel tenía en la realidad sólo “una vaga referencia”



destinada a ser la base de “un magnífico alarde de excelso y concentrado lirismo” en “octavas de luz gongorina, tersas y trabajadas”. También en *La Verdad*, Rafael de Urbano, en un artículo impreciso y ambiguo, veía en *Perito en lunas* un libro meritorio y renovador, propio y digno de su época, “con giros desconcertantes pero atrayentes”. La reseña anónima (¿de Pedro Salinas?) en *Índice Literario* encuadraba el libro en la conmemoración neogongorina de 1927, si bien considerándolo poco inteligible y alejado de su modelo. La de Pedro Mourlane Michelena [firmada “P.”], aparecida en *El Sol*, calificaba los poemas hernandianos bellos pero “arcanos”. La telegráfica nota -32 palabras- de Antonio Oliver Belmás en *Presencia* de Cartagena, 1934, definía el libro como “poesía para cultos”, turbadora y desconcertante para los no iniciados. La reseña de Alfredo Marquerié en *Informaciones* (dedicada también a Armando Palacio Valdés) afirmaba: “Sometida sin duda a depuración y cultivo la flora poética del joven pastor, fue injertando poco a poco lo erudito en lo popular. [...] Hay efectivamente en su poesía algo de curso estudioso, de lección gongorina, bien aprendida -pero lección al fin- que no puede confundirse con la espontánea destreza. [...] Al dejarse arrastrar por la influencia gongorina se nos oscurece o extravía. Y es que la poesía no consiste en eludir el nombre de las cosas, sino en expresarlas del modo más puro y nítido, con la mayor y más clara resonancia emocional”. Algo más tarde, en 1935 y en *La Voz*, Juan José Domenchina, en un artículo repleto de estúpidos juegos de palabras, repasaba las publicaciones de Miguel hasta la fecha, para concluir que “merece la atención y el estímulo de los amigos de la verdad y de la belleza”.

Sobre la imagen del primer Miguel Hernández pesaba como una losa la casi indescifrable oscuridad de ese primer libro. Es clásico a ese respecto un artículo de Gerardo Diego y 1960, alejado en el tiempo, pero inmejorablemente representativo de la recepción de *Perito en lunas* en el momento de su aparición. Gerardo afirma

que “la carga de arbitrariedad y el prurito de alejar el lenguaje directo son tan extremados que la responsabilidad del lector hay que endosársela en parte al poeta”. “No creo –concluye– que haya un solo lector, que lo hubiera en 1933 tampoco, capaz de dar la solución a todos los acertijos poéticos que propone. Porque son acertijos en los que rara vez entrega disimuladamente la solución”. La palabra “acertijos” es semejante a otras –“jeroglíficos”, “adivanzas”– que la crítica ha ido depositando, como coronas de dudosa gloria, junto al plinto de *Perito en lunas*. Así Marie Chevallier reconocía, junto al esplendor formal del ejercicio hermandiano, su vacuidad como “puro juego del ingenio, fútil a la larga y, digámoslo también, verdadero rompecabezas sin trascendencia poética”, en suma “singular empobrecimiento de la lección recibida de Góngora” (Chevallier 1978, 15 y 23).

Sobre el procedimiento utilizado por Miguel Hernández en *Perito en lunas*, véase el comentario de numerosas octavas en el capítulo “Arácnido confuso...” de este mismo volumen. Al margen de lo escatológico, parecen excesivas, disparatadas y traídas por los pelos la mayoría de las metáforas del libro, con lo cual no producen la admiración que sí merece, en cambio, la taracea gongorina.

### 3. La ideología camaleónica del primer Miguel Hernández

Entre *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa* se extiende una época presidida ante todo por el teatro, y que en lo que a poesía se refiere resulta muy confusa por su cronología y su heterogeneidad literaria e ideológica. Entre los poemas a que me refiero figuran los publicados en *El Gallo Crisis*. En el n.º 1 (1934), “Profecía sobre el campesino” parece una reconvención al proletariado agrícola cuando, obnubilado por ideas de “expropiación” y “emancipación”, descuida el campo que produce el pan y el vino, ingredientes de la Eucaristía. Eutimio Martín (2010, 233-235) considera el poema

una defensa del latifundio y la propiedad privada por el procedimiento de sacralizarlos identificándolos con Dios, sofisma que aparece igualmente en el artículo de Miguel "Momento campesino" (*La Verdad*, 8 de marzo de 1934). El n.º 2 de *El Gallo Crisis* (1934) incluye tres sonetos a la Virgen María, precedidos por un feto torpemente dibujado, que remedan la poesía sacra del Siglo de Oro; y "La morada amarilla", nuevo dislate agroeucaístico que lamenta que esté "la viña alborotada y la mies revuelta", e insta al campesino a "volver al pan, a Dios y al vino". En el 5-6 (1935), el "Silbo de afirmación en la aldea" repudia el tecnicismo, la irreligiosidad y el vicio de la sociedad urbana frente a los valores morales, la paz y el contacto con la naturaleza de la campesina. Así hablará Hernández de la ausencia de Dios en la gran ciudad, de la omnipresencia del pecado, de "hembras oliendo a cuadra y podredumbre", y pedirá a Dios que derribe la soberbia de los rascacielos como castigó a Sodoma y Gomorra.

En parecida tesitura, "Primera lamentación de la carne" muestra el conflicto entre deseo y religiosidad cuando, al hablar de "dictadura del cuerpo" y de "carne llena de infamias amorosas", manifiesta la disociación entre la autocensura del erotismo y la conciencia de su inexorabilidad; "Vuelo vulnerado" utiliza el motivo futurista del avión como pretexto para una alegoría de la desmesura humana, en una especie de mito de Ícaro cristianizado que describe el fallo mecánico y la caída del aviador soberbio que no tiene "el pino de salvación", o sea la Cruz redentora, al que agarrarse.

La iniciación de Miguel como dramaturgo se manifiesta en el seudo o semi auto sacramental, *Quién te ha visto y quién te ve, y sombra de lo que eras* (1934). Junto a la lectura de los clásicos, Miguel pudo deber su conocimiento del teatro del Siglo de Oro a las representaciones de la compañía itinerante "La Barraca", dirigida por Federico García Lorca, entre cuyos montajes estuvieron *El gran teatro del mundo* y *La vida es sueño* de Calderón, y *Fuenteovejuna* y *El caba-*

*llero de Olmedo* de Lope de Vega, con figurines y decorados de Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y José Caballero. La primera de ellas figuró en la gira por Elche, Alicante y Murcia en diciembre de 1932 y enero de 1933, durante la cual conoció Miguel a Federico en casa de Raimundo de los Reyes. Mariano de Paco (2001) ha señalado cómo en la década anterior a la guerra civil y en el contexto del experimentalismo vanguardista se produce una renovación del interés hacia el auto sacramental. *El gran teatro del mundo*, en adaptación de Antonio Gallego Burín y con música de Manuel de Falla, se representó anualmente en La Alhambra de 1927 a 1930, y luego, hasta 1935, en la catedral de Granada; y lo estrenó en diciembre de 1930 la compañía de Cipriano Rivas Cherif y Margarita Xirgu en el Teatro Español de Madrid. Por otra parte, en la estela del auto se realizaron propuestas innovadoras; limitándonos a la zona de fechas entre 1925 y 1936, *El otro* de Unamuno, *Angelita* de Azorín, *Corpus Christi* de Gabriel Miró, *El hombre deshabitado* de Alberti, *El director* de Pedro Salinas y *Los caminos del hombre* de Ángel Valbuena Prat<sup>8</sup>.

La naturaleza de la obra<sup>9</sup> ha de relacionarse con el contexto oriolano y las penosas circunstancias de un Miguel Hernández menesteroso y espoleado por el acuciente deseo, tras el primer viaje a Madrid, de ser reconocido como escritor y en especial como autor de teatro, el género que podía asegurarle fama y dinero. Es una época en que se siente frustrado por la pobreza y el fracaso de crítica y venta de *Perito en lunas*. Sólo la derecha católica de Orihuela podía ofrecerle audiencia, subvenciones, publicaciones y relaciones en Murcia, Alicante y Madrid, a través de sus medios de comunicación e instituciones (el semanario *El Pueblo Obrero* de Orihuela, los diarios *La Verdad* de Murcia y *El Día* de Alicante; el Círculo Católico, el Casino, el Sindicato de Obreros Católicos y el Ayuntamiento de Orihuela), y del patronazgo de personas destacadas y relevantes, como Luis Almarcha, José Martínez Arenas y Ramón Sijé.

Este primer ensayo dramático de Miguel Hernández está teñido de conservadurismo, por cuanto en él el debate moral entre la sensualidad y su autocensura da lugar a una condena del deseo doblada de curiosas concomitancias políticas. La primera parte de la obra transcurre en el “Estado de las Inocencias”, introduciendo al Hombre-Niño, virtuoso por ignorancia de lo que supone alcanzar una edad adulta identificada con los pecados de la carne. Los padres le advierten de que el cuerpo “le estorba”, y de que los sentidos se le volverán “traidores enemigos”, como ministros y cauces del Deseo. Los personajes llamados Inocencia (vestida de espuma) y Amor (de palmera) se enfrentan al Deseo, un chivo repugnante por su olor a orines. Dando la razón a los temores paternos, los Sentidos declaran la guerra al Hijo. Miguel, trascendiendo el ámbito moral, los traza en figura de jornaleros que presentan exigencias a su amo, liberan al Deseo, antes inmovilizado por el Amor, para que los ayude a cautivar al Hijo, al que sacan de su sueño protegido por la Virgen, y le exigen aumento de jornal, amenazándolo con tomar venganza violenta: el Olfato esgrime una hoz, el Oído un martillo, y el Tacto vocifera contra el capital. Los Sentidos aprisionan a Amor e Inocencia, y el Hijo es cautivado por Deseo y Carne, que despiertan su sexualidad. A las recriminaciones de sus padres contesta el Hombre-Niño que se trata de una herencia biológica de la que él no es responsable, enlazando con la lamentación inicial del padre, que hubiera querido no transmitir a su hijo, dice, “mi carne llena de malicias”.

La segunda parte transcurre en el “Estado de las Malas Pasiones”: los Sentidos, “en plan mitinero”, niegan la existencia de Dios, proponen la huelga general, exigen igualdad y hablan de incendiar iglesias y desnudar monjas. El Hombre (Caín), incitado por Deseo, Carne y Sentidos, mata al Buen Pastor (Abel), que le ha propuesto conducirlo hasta Dios. La tercera, en el “Estado del Arrepentimiento”, donde es asesinada la Voz-de-Verdad por la Carne y los

Sentidos, que capitulan junto al Hombre con gran extrañeza del Deseo, que alude a los símbolos del comunismo y el anarquismo y no entiende que se puedan abandonar aspiraciones como la abolición de la monarquía y la instauración de la libertad republicana. El Hombre y los Sentidos sometidos y contritos se refugian en el regazo de Cristo; el Deseo exige la retractación del Hombre, que no consiente y es quemado vivo.

El auto tiene una evidente intención ideológica, ya que ha fundido en una síntesis conservadora la condena de la sensualidad y la de las luchas sociales: los obreros se equiparan a los vicios y su lucha reivindicativa a los pecados contra la pureza, a su vez identificada con el orden social; la revolución se identifica al pecado original y al fratricidio de Caín.

Es un lugar común en la crítica hernandiana el responsabilizar a Ramón Sijé de esta prehistoria ideológica de Miguel Hernández. Sijé dio en el n.º 3-4 de *El Gallo Crisis* el artículo “El comulgatorio espiritual (hacia una definición del auto sacramental)”, dedicado a *Quién te ha visto...*, donde puede leerse:

El campo, en este aspecto dramático de la visión poética, es la prueba plástica de la existencia de Dios. Por la imagen se llega de nuevo al concepto, por el campo se llega a la tesis. Este auto sacramental de Miguel Hernández nos trae, pues, una tesis: una tesis sobre el problema de la gracia. Cuando el hombre [...] acude a pedir al pastor, en un tono de moderna sublevación social, su ganado y su riqueza, éste le dice: *amor siempre te estoy dando*.

Creo que habría que empezar reconociendo que el pensamiento de Sijé, embrionario y ambiguo, está llamado a desconcertar a quien se le acerque, porque consiste en un catolicismo visceral juvenil y en agraz, que no alcanza a construir una teoría del Estado desde sus presupuestos morales de índole religiosa. Marrast (Marrast 1996) lo llama con razón “galimatías reaccionario”, aunque no parece que le convenga la calificación de “filofascismo” que le

aplica Eutimio Martín en su citado artículo de 1994<sup>10</sup>. Según su editor e intérprete, José Muñoz Garrigós, Sijé rechazaba la violencia, el golpe de Estado y la dictadura, reclamaba una regeneración católica espiritualmente adquirida y no impuesta por la fuerza de un Estado confesional, y al mismo tiempo no podía asentir a los partidos de extrema derecha que, como Falange, le parecían excesivamente laicos<sup>11</sup>.

#### 4. Tres burlas en una

Es difícil colegir con certeza cuál pudo ser el grado de convicción y sinceridad de Miguel Hernández en el momento de *Quién te ha visto...* Conviene recordar en este trance la octava XXX ("Retrete") de *Perito en lunas*:

##### RETRETE

Aquella de la cuenca luna monda  
sólo habéis de eclipsarla por completo,  
donde vuestra existencia más se ahonda  
desde el lugar preciso y recoleto.  
Pero bajad los ojos con respeto  
cuando la descubráis quieta y redonda.  
Pareja, para instar serpientes, luna  
al fin, tal vez la Virgen tiene una.

Creo que la interpretación apuntada por Agustín Sánchez Vidal (Hernández 1992, I, 798) puede completarse, si no estoy equivocado, al traducir al castellano la octava como sigue: Sólo tenéis que eclipsar [oscurecer con vuestro excremento] por completo aquella luna de monda cuenca [limpia órbita o concavidad: la taza del retrete], desde el lugar exacto y oculto [el ano] donde más se ahonda vuestra existencia. Pero cuando descubráis esa luna quieta y redonda [cuando destapéis el retrete], aunque sea para ensuciarla con vuestras heces, hacedlo con respeto, porque pudiera ser que la

Virgen tuviera un retrete parejo [semejante] para habérselas con la serpiente, ya que se la representa sobre una luna en cuarto creciente y sobre la serpiente del pecado original, dominada gracias a la Inmaculada Concepción y a la consiguiente Redención. Se trata de una alusión a la conocida iconografía de la Purísima, que reproduzco en la versión de Juan Bautista Tiépolo.



La interpretación propuesta<sup>12</sup> descansa en un par de cosas. Primera, la obvia identificación entre serpiente y excremento. Segunda, el conocimiento por Miguel Hernández, que creo indudable, del significado del verbo *instar* como arcaísmo y tecnicismo jurídico. No se olvide que Ramón Sijé era estudiante de Derecho en la Universidad de Murcia, y que Miguel conocía a varios juristas, abogados y notarios de la Orihuela de su tiempo: Tomás López Galindo, amigo de Jesús Poveda, Carlos Fenoll y Ramón Sijé, en la



época de la revista *Voluntad*; los asistentes a la tertulia del Hotel Palace (además de López Galindo y Sijé, el abogado Juan Bellod Salmerón y el juez José Olmedo); el abogado, exalcalde y diputado José Martínez Arenas. En cambio, no debe tenerse en cuenta lo que Miguel pudiera haber aprendido como pasante de los notarios José M.<sup>a</sup> Quílez y Luis Maseres, pues esos empleos fueron posteriores a *Perito en lunas*<sup>13</sup>. Volviendo a *instar*, significa lo siguiente: contradecir o impugnar; solicitar la aparición o manifestación de algo o de alguien; iniciar un proceso, o dejarlo abierto en espera de sentencia. Parece que Miguel, al tener en mente el enfrentamiento teológico entre la serpiente del pecado original y la Virgen María de la Redención, lo imaginó en términos judiciales.

En la charca de ranas de Orihuela<sup>14</sup> tuvo Miguel que alzar la voz antes de conseguir la capacidad de abandonarla; y mientras utilizaba hipócritamente a esas ranas, fue a su vez utilizado por ellas como *obrero domesticado*, en una mutua operación de dudosa legitimidad moral. A su mecenazgo debió la publicación de *Perito en lunas*, un libro en el que la Purísima Concepción quedaba exaltada no sobre la serpiente del pecado original sino sobre lo que se llama, en la segunda de sus acepciones (la primera es sinónimo de “marlo de mazorca”) un *zuro*: porción de excremento que, al ser expelido y a causa de su viscosidad, ductilidad y maleabilidad, adopta un aspecto fusiforme y serpentino. La burla pudo prosperar y pasar desapercibida, entre los eclesiásticos y la derecha conservadora oriolana que constituyeron la pista de despegue de Miguel en 1933 y 1934, gracias a la viscosidad enigmática del libro, aumentada por la eliminación de los títulos de los poemas. Porque de no ser así, don Luis Almarcha no sólo no hubiera pagado la edición de *Perito en lunas*, sino que habría repudiado y excomulgado a Miguel por blasfemia y sacrilegio.

Decía Miguel en carta a Federico García Lorca de 10 IV 1933 (Hernández 1992, II, 2.306-2.308) que *Perito* tenía un “falso aire de Góngora”, y que era superior a la obra de la mayoría de los poetas

entonces consagrados. En cuanto a lo segundo, si se refería a los pastiches neogongorinos de Alberti y Gerardo Diego, hay que darle la razón, pero teniendo en cuenta que no eran la obra primera ni, en consecuencia, la tarjeta de presentación de ninguno de los dos. Y en cuanto a lo primero, ¿por qué consideraba Miguel falso su neogongorismo? La explicación me parece evidente. En primer lugar, el mecanismo metafórico gongorino está degradado en *Perito en lunas*, al recrearse en un espejo deformante y deformado por el truco de la desorientación premeditada, la burla y el esperpento de la semejanza y la analogía remotas, arbitrarias y no identificables. En segundo lugar, si recordamos el célebre soneto con el que, a comienzos de aquel siglo XX quiso el poetaastro Emilio Ferrari desacreditar el Modernismo llamándolo “Góngora pringado en com-pota americana”, el Góngora de Miguel, tanto como su religiosidad, están pringados en algo peor: en semen, en orina y en excremento. Es así del todo correcto considerar que ese gongorismo fue calculadamente falsificado, y que con él Miguel quiso tomarle el pelo simultáneamente a los neogongorinos del 27, y a la derecha y la Iglesia de la Orihuela de hace un siglo, un ominoso ecosistema cuyas principales especies estaban representadas en el comité directivo de la revista *El Gallo Crisis*: un falangista, Juan Bellod Salmerón; un militante de la CEDA, José M.<sup>a</sup> Quílez; un meapilas como Ramón Sijé.

Y también, y esta vez póstumamente, Miguel le sigue tomando el pelo a quienes tengan de él una imagen beata y beatífica, y se le acerquen con esa admiración hagiográfica que es propia de los bienintencionados ignorantes, incapaces de admitir que, antes de la sonrisa de 1935, hubo en él mucho de ambigüedad. Animado por el interés específico de convertirse en escritor profesional, pudo quedar hasta cierto punto colonizado por el pensamiento conservador de *los buenos* a quienes quería arrimarse, como Lázaro de Tormes, y no es absurdo suponer que, en la época de su primer libro

de poemas y su primera obra teatral, fuera sinceramente conservador y católico, sin que ello frenara una irresistible y encubierta tendencia a la parodia de sus propias creencias; o puede que, rebelde y reacio a la integración desde el primer momento, se creyera legitimado a engañar y utilizar a aquellos cuya víctima se consideraba, y cuya posición social creía merecer. De 1933 a 1935 jugó, desde luego, con dos barajas, pero nunca sabremos con certeza si fueron sucesivas o simultáneas.

En enero de 1935 escribía Miguel a José Bergamín distanciándose del “catolicismo exacerbado, intransigente, resultante de la soledad y el carácter soberbio e impetuoso de Sijé”; y en junio daba un nuevo paso adelante en carta a Juan Guerrero Ruiz, repudiando *Quién te ha visto*, el “Silbo de afirmación en la aldea”, “la política católica y dañina de *Cruz y Raya*” y “la exacerbada y triste revista de nuestro amigo Sijé”, y lamentando haberse traicionado a sí mismo al ponerse “al servicio de Dios y de la tontería católica”. Y Sijé le reprochaba, un mes antes de morir, tanto su colaboración en la revista *Caballo Verde para la Poesía* (donde se incluye el poema “Vecino de la muerte”), como el titulado “Mi sangre es un camino”, considerándolo resultado de una “transformación terrible y cruel”, contaminado de “ritual narcisista e infrahumano de entrepiernas, de vello de partes prohibidas y de prohibidos caballos”, de “aleixandrinismo” y “albertismo”<sup>15</sup>. ¿Fue su servidumbre, además de transitoria, sólo en parte sincera? No creo que lo sepamos nunca. Lo que sí sabemos es que, fueran cuales fueran, a lo largo del tiempo, sus convicciones y su mimetismo defensivo, no fue siempre un mero oportunista: cuando la realidad se le impuso inequívocamente, en julio de 1936, no dudó cuál era su camino, y cuando, en prisión tras el fin de la guerra, el oportunismo hubiera podido ser su salvación, no cayó en él. Por eso, y por *El rayo que no cesa*, merece nuestra admiración y nuestro respeto.

NOTAS

<sup>1</sup> En su primera aparición en *Cuadernos Hispanoamericanos* 741 (2012), las notas que en este capítulo llevan los números 6, 7, 12 y 15, y el párrafo al que corresponde esta última, resultaron inexplicablemente amputados. Doy aquí los textos completos.

<sup>2</sup> Véase Ballesteros 1930 y Sansano 1930, donde se distingue a Miguel del “improvisador de cuartetos chabacanas”, es decir, del también pastor poeta y vate de Ocaña, Julián Sánchez Priego. Sin contar con su precedente no se entiende que Giménez Caballero llame a Miguel “nuevo” poeta pastor.

<sup>3</sup> Sijé 1931. Un treno pedigüño que incluye a Miguel entre los “pobres poetas desconocidos, que sufren, pregonando una vez más la servidumbre de la inteligencia”, y lo imagina entristecido y soñador al crepúsculo, apoyado en una palmera. Exaltado y enfático exclama Sijé: “¡Que se nos muere el poeta! ¡Que se ahoga!”. Los textos citados de Ballesteros y Sansano no son menos melifluos.

<sup>4</sup> Véase el capítulo 4º (“*Arácnido confuso: Purismo y Neogongorismo en Perito en lunas*”), en este mismo volumen. La coherencia del presente capítulo exigirá en algún momento recordar algo de lo allí expuesto.

<sup>5</sup> “La imagen poética de don Luis de Góngora”, conferencia pronunciada en Granada el 13 de febrero de 1926 y reproducida, partida en dos, en dos publicaciones murcianas: *Suplemento literario de La Verdad* 52 (23 de mayo de 1926), 1; *Verso y Prosa* 6 (junio de 1927), 3.

<sup>6</sup> Tenía la obra de Góngora a su alcance en el tomo 32 (1854) de la Biblioteca de Autores Españoles, y el *Polifemo* en la edición de Alfonso Reyes (1923). No creo que dejara de interesarse, en el período de gestación de *Perito en lunas*, por las publicaciones a que dio lugar el centenario de Góngora: los *Romances* y las *Solledades*, en edición respectivamente de José M.<sup>a</sup> de Cossío y Dámaso Alonso (ambas 1927), y cinco años más tarde (1932) las *Obras completas* en edición de Juan e Isabel Millé Giménez. Añádanse a todo ello los números monográficos de las revistas del 27: *Verso y Prosa* (6, junio de 1927), *Litoral* (5-7, octubre de 1927), *La Gaceta Literaria* (11, 1 de junio de 1927, y también núms. 7, 8 y 9, de abril y mayo), *Lola* (núms. 1, 2, 5, 6-7, diciembre de 1927 a junio de 1928). No creo, en cambio, que la imitación en *Perito en lunas* del modelo gongorino quede singularizada por la adición del ruralismo consustancial a la visión del mundo de Miguel Hernández. La *Fábula de Polifemo y Galatea* transcurre en una Edad de Oro inherentemente agropecuaria, y Acis y Polifemo son agricultores, recolectores y ganaderos. En la *Fábula* se mencionan agricultura, viticultura, horticultura y apicultura (octavas 9, 10, 11, 12, 18, 19, 21, 25, 26, 29, 44, 50, 52), y

ganadería (20, 21, 22, 25, 29, 49, 51); en concreto se citan cabras en 6, 50, 52, 59): en total más de la mitad de las octavas de la *Fábula*, que tiene 63.

<sup>7</sup> Ballester 1933, Domenchina 1935, Marquerie 1933, Mourlane Michelena 1933, Oliver Belmás 1934, Pérez Clotet 1933, ¿Salinas? 1933, Urbano 1933.

<sup>8</sup> *El otro*, escribió el propio Unamuno, “me ha brotado de la obsesión, mejor que preocupación, del misterio, no problema, de la personalidad, del sentimiento congojoso de nuestra identidad y continuidad individual y personal. Aunque es claro que la fábula de la pieza, lo que se llama el argumento, no es mera alegoría. Como no es una mera alegoría la fábula de *La vida es sueño* de Calderón...”; y más adelante afirma que trata de “la verdad íntima, profunda, del drama del alma”. Azorín, en el prólogo y en las notas del estreno de *Angelita* (mayo de 1930) llama “auto sacramental” a la obra, reflexión, abstracta y alegórica, sobre el tiempo y la distinción equívoca entre ficción y realidad, con insertos metateatrales. *Corpus Christi* fue un proyecto de adaptación por Gabriel Miró, con música de Oscar Esplá, de su cuento *Corpus*: quedó inacabado e inédito. Como Unamuno, Salinas llama “misterio” a *El director*, cuyos personajes, netamente conceptuales, lidian asimismo con el problema de la identidad y la realización personal a través de la felicidad y el amor. Son obras todas ellas que creo más cercanas a Pirandello, Maeterlinck, Ibsen o Strindberg, que al teatro clásico español o el auto sacramental. En cuanto a Alberti, tuvo una intensa actividad como dramaturgo experimental desde 1925. Si bien *La pájara pinta* y *El colorín colorado* (1926) no tienen relación con el auto de Miguel Hernández, si podría atribuírsele a *Santa Casilda* (1930) y *El hombre deshabitado* (1931). Y también a *Los caminos del hombre*, de Ángel Valbuena Prat, obra de personajes mayoritariamente alegóricos (El Hombre, la Sabiduría, El Ángel de la Duda, El Dolor, la Muerte), sobre el combate en el intelecto y el corazón humano del instinto, la duda, la traición por la Iglesia de la enseñanza de Cristo, el conocimiento de Dios basado en la teología, la visión de la naturaleza y la fe. Véase Azorín 1998, Alberti 2003, Salinas 2007, Unamuno 1996, Valbuena Prat 1927.

<sup>9</sup> Eutimio Martín, en Martín 2010, 248, define el auto como “sermón alegórico en verso de la contrarreforma agraria”. Véase también Martín 1994.

<sup>10</sup> El término parece impreciso e impropio: si el Fascismo es de *derechas*, no toda derecha es Fascismo. La derecha suele ser conservadora, a diferencia del Fascismo. El catolicismo de la aristocracia y la burguesía terrateniente no es propio del Fascismo, que suele ser irreligioso.

<sup>11</sup> En *Diario de Alicante* de 2 de octubre de 1931 escribía Sijé, bajo el título “Utopía y realidad españolas”, que la meditación sobre la salvación de España ha de hacerse hincando la rodilla en tierra, remontándose a la rebelión de los comuneros, distinguiendo la institución monárquica de la “tiranía alfonsina”, renunciando a “soluciones comunistas rusas” y teniendo en cuenta que “el

anarquismo en España [...] es ascetismo”, todo lo cual –puntualiza en nota– se aproxima al pensamiento de Giménez Caballero (el fascismo a la italiana) y al de Ramiro Ledesma Ramos (el protofalangismo), sin equivaler a ninguno de ellos; el 20 de agosto de 1932, en el mismo periódico, el confuso artículo “Del antihéroe (Revolución y alzamiento)” parece condenar los golpes de Estado en general y en particular el de Sanjurjo, doliéndose sin embargo, en forma de ditirambo teñido de cursilería, de la sublevación de Fermín Galán. En *Cruz y Raya* de octubre de 1934 (“El golpe de pecho, o de cómo no es lícito derribar al tirano”), Sijé considera que el cristiano debe ofrecer a Dios, como penitencia y expiación, el sometimiento a la tiranía, a imitación de los sufrimientos de Cristo en la cruz (Muñoz Garrigós 1987, 518-521, 554-556, 637-646).

En ese sentido resulta especialmente relevante el último párrafo de la sección “Verdades como puños” del n.º 1 de *El Gallo Crisis*, pág. 25, pasaje que el Ayuntamiento de Orihuela hizo desaparecer del facsímil publicado en 1973. Escribía allí Sijé: “Oficiales de Correos y Telégrafos ocupan ya los puestos rectores del casi naciente fascismo hispánico. [...] Fascismo, pues, funcionarista: de abogados y marqueses [...] ¡Falange!..., bueno; falange, falangina y falangeta: un dedo. Para moldear el concepto de España se necesitan todas las manos del alma”. Las alusiones son claras: Ramiro Ledesma Ramos era oficial de Correos y Telégrafos; Onésimo Redondo, abogado y funcionario de Hacienda; José Antonio Primo de Rivera, abogado y marqués de Estella desde la muerte de su padre don Miguel en el exilio, en marzo de 1930. Véase el comentario de Eutimio Martín, en Martín 2010, 131-132.

En *El Gallo Crisis* dio Ramón Sijé numerosas pruebas de su inquietud espiritual y del espejismo ideológico de ella derivado. Con la proclama del servicio al “Catolicismo eterno” se cierra la declaración de principios expuesta en “*El Gallo Crisis* y los sordos” (n.º 2); un apartado de la sección “Las verdades como puños” (en el n.º 3-4) reprocha a las mujeres haber perdido el pudor por obra del deporte al aire libre, los diabólicos artificios del modisto y el peluquero, el maquillaje y el cine, y las exhorta a volver a la ropa interior “cristiana, honesta y defensiva”, desterrando la que hace “una serpiente de sus formas” para mover a lujuria hasta a los sacerdotes en el ejercicio de su ministerio. El último número (5-6) se cierra con un breve texto que llama a Madrid ciudad “siete veces triste”, por los siete pecados capitales.

<sup>12</sup> Si estoy en lo cierto, el indudable ejercicio de ingenio de Miguel chirría en alguna ocasión. Me parece gratuito el adverbio “sólo”, sin más función que la de relleno métrico; impropio decir que en el ano se ahonda la “existencia”, cuando lo que se ahonda es la piel y la carne. Y, sobre todo, grotesco el adverbio “por completo”, puesto que para colmar la taza de un retrete haría falta el volumen de excremento equivalente a unos 15 decímetros cúbicos, o sea 15 litros de agua, y no creo que defecación tan copiosa, propia de un buey o un elefante,

esté al alcance de ningún ser humano. Una diarrea explosiva sí podría ocultar totalmente la taza de un retrete por aspersión del excremento, pero lo privaría del imprescindible aspecto serpentino. Lamento que el propio poema exija entrar en estas embarazosas especulaciones.

<sup>13</sup> Sánchez Vidal 1992, caps. 1 a 4; Ferris 2010 caps. 1 a 4; Martín 2010, caps. I a XVI.

<sup>14</sup> Cecilio Alonso 1974, Díez de Revenga & De Paco 1981; Martín 1994 y 2010, donde (págs. 128, 135, 149) escribe: "Fue el astuto Miguel Hernández quien se sirvió de Sijé –con quien no podía estar en modo alguno de acuerdo, ni ideológica ni humanamente– para poner el pie en el estribo del ansiado reconocimiento literario. Y rompió bruscamente con él cuando consideró que ya no lo necesitaba. No sería la única víctima de una exigencia insuficientemente satisfecha [...] Cuando se apercibió de que por la vía del nacionalcatolicismo sijeano se negaba a sí mismo como hombre y como escritor, Hernández se alejó de tan nefasta compañía".

<sup>15</sup> Hernández 1992, II, 2.331-2.332 y 2.344-2.346. Carta de 29 de noviembre de 1935, en Zardoya [1955] 2009, 40-41. Agradezco a don Carlos Ferrer Hammerlindl el haberme llamado la atención sobre la confusión que puede producir la carta de Sijé, y el error que la refleja en pág. 1002 de la *Obra completa* de Espasa-Calpe 1992 cit.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Rafael. *La pájara pinta – El colorín colorado – Santa Casilda – Auto de fe – El hombre deshabitado, Obras completas. Teatro, I*, ed. Eladio Mateos & Gonzalo Santonja, Barcelona, Seix Barral & SECC, 2003, 3-228 y 603-649.
- ALONSO, Cecilio. “Fascismo, catolicismo y romanticismo en la obra de Ramón Sijé”, *Camp de l’Arpa* 11 (mayo de 1974), 29-33.
- ALONSO, Dámaso. “Claridad y belleza de las Soledades”, *La Gaceta Literaria* 9 (1 de mayo de 1927), pág. 2, facs. vol. I, Vaduz, Topos & Madrid, Turner, 1980; Góngora, Luis de. *Soledades*, Madrid, Revista de Occidente, 1927, 7-36; *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960, 66-91.
- \_\_\_\_\_ “Góngora y la literatura contemporánea”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 1932, extraord<sup>o</sup> Homenaje a Miguel Artigas, II, 246-284; *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960, 540-588.
- AZORÍN. *Angelita, Obras escogidas*, III, ed. Miguel Ángel Lozano, Madrid, Espasa Calpe, 1998, 171-236.
- \_\_\_\_\_ “La lírica española. Época”, *ABC* 17 I 1929, 6-7.
- \_\_\_\_\_ “Los poetas. Jacinta”, *ABC* 11 XII 1929, 1.
- BALLESTER, José. “Perito en lunas”, *La Verdad* (Murcia) 29 I 1933, 4.
- BALLESTEROS, José M.<sup>a</sup>. “Pastores poetas”, *Voluntad* (Orihuela) 7 (15 de junio de 1930), 5.
- CHEVALLIER, Marie. *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, 1978.
- DIEGO, Gerardo. “Perito en lunas”, *Cuadernos de Ágora* 49-50 (1960), 26-27; VV.AA. *Miguel Hernández*, ed. M.<sup>a</sup> de Gracia Ifach, Madrid, Taurus, 1975, 181-183.



- DÍEZ de REVENGA, Francisco Javier & Mariano DE PACO. *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia, Universidad, 1981, y Alicante, CAPA, 1986.
- DOMENCHINA, Juan José. "Anunciación y elogio de un poeta", *La Voz* (Madrid) 25 XI 1935, 2.
- FERRIS, José Luis. *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Planeta, 2010 caps. 1 a 4 (1ª ed. Madrid, Temas de Hoy, 2002).
- GARCÍA LORCA, Federico. "En torno a Góngora", *Suplemento literario de La Verdad* 52 (23 de mayo de 1926), 1, facs. ed. Francisco J. Díez de Revenga, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1990, + *Verso y Prosa* 6 (junio de 1927), 3, facs. ed. del mismo, Murcia, Galería Chys, 1977; "La imagen poética de don Luis de Góngora", *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1963, 62-85.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. "Un nuevo poeta pastor", *La Gaceta Literaria* 121 - *El Robinsón literario de España* 5 (15 de enero de 1932), 10-11; facs. III, Vaduz, Topos & Madrid, Turner, 1980.
- GUILLÉN, Jorge. *Language and poetry*, Harvard University Press, 1961; *Lenguaje y poesía*, Madrid, Revista de Occidente, 1962; *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets, 1999.
- HERNÁNDEZ, Miguel. *Obra completa*, ed. Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira & Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe & Generalitat Valenciana & CAM, 1992, 2 vols.
- MARQUERÍE, Alfredo. "Don Armando Palacio Valdés y sus *Tiempos felices*. Del verso nuevo en Levante", *Informaciones* (Madrid) 15 II 1933, 2.
- MARRAST, Robert. "Ramón Sijé y el Romanticismo, o el arte del galimatías reaccionario", VV.AA. Serge Salaün & Javier Pérez Bazo

(eds.). *Miguel Hernández: tradiciones y vanguardias*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1996, 51-57.

MARTÍN, Eutimio. *El oficio de poeta. Miguel Hernández*, Madrid, Aguilar, 2010.

\_\_\_\_\_. "Miguel Hernández: el filofascismo de su auto sacramental", *Anales de Literatura Española Contemporánea* 19.3 (1994), 305-326.

MARTÍNEZ CORBALÁN, Francisco. "Dos jóvenes escritores levantinos: el cabrero poeta y el muchacho dramaturgo", *Estampa* 215 (20 de febrero de 1932), 42.

"P" [MOURLANE MICHELENA, Pedro]. "Hernández Giner, Miguel. *Perito en lunas*", *El Sol* (Madrid) 6 VI 1933, 2.

MUÑOZ GARRIGÓS, José. *Vida y obra de Ramón Sijé*, Murcia, Universidad, 1987.

[OLIVER BELMÁS, Antonio]. "Perito en lunas...", *Presencia. Cuaderno de Afirmación de la Universidad Popular* [Cartagena] II.2 (febrero de 1934), 7.

PACO, Mariano de. "El auto sacramental en el siglo XX: variaciones escénicas del modelo calderoniano", Felipe Pedraza *et al.* (eds.). *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*, Almagro, Universidad Castilla-La Mancha, 2001, 365-388.

[PÉREZ CLOTET, Pedro]. "Perito en lunas", *Isla* (Cádiz) 2-3 (1933), 71, y *La Verdad* (Murcia) 7 IX 1933, 4.

SALINAS, Pedro. *El director, Obras completas*, I, ed. Enric Bou, Madrid, Cátedra, 2007, 1.149- 1.202.

[¿SALINAS, Pedro?]. "Hernández Giner (Miguel). *Perito en lunas*", *Índice Literario* (Madrid) II.2 (febrero de 1933), 54-55.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992.

SANSANO, Juan. Prefacio a "La bendita tierra" de Miguel Hernández, *El Día* (Alicante) 15 X 1930, 1.

SIJÉ, Ramón. "Utopía y realidad españolas", *Diario de Alicante* 2 X 1931.

\_\_\_\_\_ "Valores de Levante - Miguel Hernández - El pasado día 30 de noviembre marchó a Madrid el poeta Miguel Hernández", *Diario de Alicante* (Alicante) 9 XII 1931, 2.

\_\_\_\_\_ "Del antihéroe (Revolución y alzamiento)", *Diario de Alicante* 20 VIII 1932.

\_\_\_\_\_ "Las verdades como puños", *El Gallo Crisis* 1 (1934), 24-25.

\_\_\_\_\_ "El Gallo Crisis y los sordos", *El Gallo Crisis* 2 (1934), 23.

\_\_\_\_\_ "El comulgatorio espiritual (hacia una definición del auto sacramental)", *El Gallo Crisis* 3-4 (1934), 32-35.

\_\_\_\_\_ "Las verdades como puños", *El Gallo Crisis* 3-4 (1934), 24-29.

\_\_\_\_\_ "Las verdades como puños", *El Gallo Crisis* 5-6 (1935), 33-41.

\_\_\_\_\_ "El golpe de pecho, o de cómo no es lícito derribar al tirano", *Cruz y Raya* 19 (octubre de 1934), 25-42.

TORRES BODET, Jaime. "La vida y el espíritu. Poetas nuevos de España: Jorge Guillén", *Excelsior* (Méjico) 20 I 1929, 1.

UNAMUNO, Miguel de. *El otro, Obras completas*, III, ed. Ricardo Senabre, Madrid, Turner - Biblioteca Castro, 1996, 413-460.

URBANO, Rafael de. "Notas a un libro. En octavas heroicas hacia la luna", *El Liberal* (Sevilla) 5 III 1933, 2, y *La Verdad* (Murcia) 16 III 1933, 4.

VALBUENA PRAT, Ángel. *Los caminos del hombre. Auto sacramental alegórico*, en el volumen 2 + 4. *Relatos de misticismo y de ensueño*, Madrid, Nuevos Novelistas Españoles, Hernández & Galo Sáez, 1927.

ZARDOYA, Concha. *Miguel Hernández. Vida y obra*, New York, Columbia U.P., 1955; ed. Domingo Rodríguez Romero, Barcelona, NorteSur, 2009.



## Capítulo 6

### JUAN GIL-ALBERT: EL EDÉN SOÑADO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA UTOPIA



La actitud de un escritor ante el mundo natural y el paisaje define decisivamente su espiritualidad y su relación con la realidad, y esa relación no es unívoca. Paisaje y naturaleza pueden estar miméticamente presentes en un texto cuando denotan la experiencia directa de su referente real, pero son también una cantera de símbolos bisémicos, aquellos que tienen, además de un referente real, connotaciones irracionales: así el paisaje, según Azorín (“Un poeta”, en *El Progreso*, 1898), ocupa el primer lugar entre las que él llama cosas con alma, es decir, aquellas que nos permiten expresar de algún modo las “hondas realidades [espirituales] que carecen de nombre”, en palabras de Antonio Machado en *Los complementarios* (“Sobre las imágenes en la lírica”). Finalmente, el ser humano siempre se ha sentido vitalmente integrado en la naturaleza, y ha formulado esa integración representándola en forma de jardín, modelo en miniatura del mundo natural tal como el hombre concibe su relación con él.

Así en la obra de Juan Gil-Albert naturaleza y paisaje funcionan, a mi modo de ver, en cuatro registros:

- 1º.- Como espacio imaginario y mítico.
- 2º.- Como símbolo de actitudes existenciales o intelectuales.
- 3º.- Convertidos en el microcosmos del jardín.
- 4º.- Como referencia mimética a la experiencia directa del mundo real.

Una de las actitudes más distintivas de la obra de Juan es su vinculación a los mitos arcádicos a través de la tradición grecolatina, y su querencia de una Edad de Oro en la que cupiera una vivencia pacífica, no conflictiva ni clandestina, de la sexualidad.

La Arcadia, identificada con la Edad de Oro como ámbito de la felicidad, la paz y la abundancia en el mundo rural de campesinos y pastores, tiene sus escritores tutelares en Anacreonte, Teócrito, Virgilio, Horacio y Longo; sus dioses en Baco, Pan y Venus, Flora, Pomona, Ceres y Deméter, y sus temas predilectos en el amor sin distinción de sexos, el disfrute de los placeres de la existencia, la juventud y la vida campestre. En la literatura y en el arte la Arcadia y sus mitos llegan hasta el siglo XVIII, en el que configuran el espíritu del llamado Rococó.

En *Misteriosa presencia*, referencias de este tipo aparecen desde el soneto 1º, donde se manifiesta la línea maestra del libro entero, ya que se llama “feroz impulso clandestino” al amor que en “tiempos mejores”, ajenos a la intolerancia y la represión moral, podría ser exaltado en verso al son de la flauta del fauno, y vivido y celebrado en el seno de una naturaleza cómplice. Ese amor es explícitamente homosexual, ya que ha “cambiado el rumbo” del efebo que se ha convertido en su objeto para complacer al enamorado que da voz al soneto 2º, donde se habla también de “camino inverso”.

Desde un primer momento, los pinares alcoyanos se convierten, en la imaginación de Gil-Albert, en bosques ancestrales consagrados al culto del dios Pan, y esa traslación al mito va a configurar ininterrumpidamente su visión de la naturaleza. Y siendo

ese mito un componente distintivo de la cultura grecolatina, tiene en él presencia obligada el mar (soneto 3º). Así el paisaje de la ensoñación y la nostalgia es el distintivamente mediterráneo en su vegetación: pino, palmera, viñedo y ciprés (sonetos 3º, 6º, 8º, 10º, 18º y 27º), junto al mirto y el laurel (soneto 6º); y por él transitan los rebaños entre el canto de los pájaros, como corresponde a la Edad de Oro (sonetos 7º y 9º). Una transfiguración en la que no faltan las referencias a la mitología (el amor de Apolo, a quien Juan llama Helio, hacia Jacinto, en soneto 9º), a la clasicidad (Platón en soneto 13º) o a la geografía griega (el río Eurotas), y en la que Juan llega a imaginarse a sí mismo (soneto 15º) en figura de pastor confeccionando requesón de cabra que ofrendar luego a su amado, como Acis a Galatea (“leche exprimida en juncos” según Góngora, octava 29ª; “sutiles quesos” en Gil-Albert).

*Misteriosa presencia*, piedra fundacional del mito arcádico en la obra de Juan, es un libro brillante en su acuñación de algunos versos muy bien logrados, pero también frecuentemente deficiente en un uso forzado de la poética del enigma, que desemboca unas veces en oscuridades de ingenio malogrado (coincide en eso con *Perito en lunas*), y otras en la violación de las normas mismas de la lengua (los dos versos iniciales de soneto 2º, el verso final de 12º y 18º) o en la acuñación de insólitos palabras como *derivo* (usado como adjetivo o adverbio, soneto 27º), *entibial* (soneto 30º), *halor* (soneto 7º)<sup>1</sup>, *lontanares* (soneto 4º), *sondes* (soneto 3º). En términos generales el lenguaje del libro resulta chocante por su falta ocasional de artículos y partículas y su caos sintáctico. Pondré un solo ejemplo de esa oscuridad vacua y forzada: el verso final del soneto 18º. Y más de uno de la brillantez a que antes me refería: “las palmas entre sueño muy mecido” (soneto 10º), “que con pastor la noche no es oscura” (15º), “donde halleemos los dos Sol prometido” (28º).

*Candente horror* pasa de la oscuridad enigmática a la surrealista, y en su prólogo recuerda el soneto 7º de *Misteriosa presencia* al comenzar con esa “pezuña fresca” que debió de dejar estupefactos,

no menos que el “incipiente borceguí como de laminadas hojas de cobalto”, a los tres jóvenes comunistas a los que el texto dice haberse dirigido, uno de ellos Juanino Renau, hermano de José.

*7 romances de guerra* es una colección de escritura sumamente descuidada<sup>2</sup>, en cuyo prólogo Juan se define como hombre mediterráneo, latino, griego y moro, y apunta por analogía su insoslayable proximidad a la naturaleza, y lo que llama valencianismo de Píndaro:

Para mí, la Naturaleza y su inusitado esplendor de siempre sigue [sic] pulsando en los hombres la más entrañable necesidad de poesía. [...] Píndaro podría resumir para mí una aspiración de belleza. Su grave alegría y su poderosa musicalidad plástica constituyen lo que yo me atrevería a llamar su valencianismo pleno y deslumbrador.

A continuación, llegamos a *Son nombres ignorados*. Es éste el primer libro en que Juan se libra de la torpeza y la oscuridad, y en el que intenta y logra una síntesis de sus preocupaciones egocéntricas, estéticas e ideológicas. “El campo” alude a la politización de los agricultores; señala que ha dejado de ser “belleza desconocida” –es decir, un tópico literario– y lugar de recreo y esparcimiento veraniego, para revelarse como espacio de la explotación del campesino y de su duro esfuerzo de subsistencia contra “la helada lluvia y el granizo devastador”, y como escenario de la futura reforma agraria que reclama el proletariado agrícola. Esta composición de lugar desemboca en la evocación de la diosa griega Deméter, protectora de la agricultura, cuyas artes transmitió, a través de Triptólemo, a los campesinos griegos. Asimismo, “La hija de Deméter”, el poema final del libro, ensalza la vitalidad de la primavera frente a la desmesura humana. “A la vid” vuelve a la lección de persistente vitalidad que la naturaleza ofrece a una humanidad obstinada en crear



enfrentamientos y catástrofes, y ensalza los racimos, símbolo de una paz de égloga en la que tendrían su lugar los dioses del paganismo.

Tras *Son nombres ignorados*, publicado en 1938, Juan sale de España en 1939 y no regresa hasta 1947, dejando en ese período uno de los mejores y más atípicos libros de la poesía del exilio: *Las ilusiones*, publicado en Buenos Aires en 1944. “Los viñedos” retorna a la composición de lugar de “A la vid”, del libro de 1938; “La jornada campestre”, “Los pastores”, “A Anacreonte” y “A la poesía” trasladan el recuerdo de la tierra patria a la Edad de Oro, y la transfiguran en lugar ameno y en solar de encinas y de olivares; “Himno al Sol” canta la primavera, la miel y la fruta; “La higuera” se subtitula “Apunte para una oda anacreóntica”.

“Himno” menciona la muerte de Adonis. Vuelve al mito de Deméter en “La primavera”, de *El convaleciente*, colección que contiene una “Oda a Píndaro”, un poema dedicado a Ganimedes, otro a “Las estaciones” (con mención de la primavera, cosechas y vendimias, cigarras, olivos, alondras, vides y rebaños) y uno, “Los mitos”, donde se evocan las leyendas homéricas. Entre los agrupados en la serie *Los oráculos*, “Hyazinthos” recuerda la muerte accidental y prematura de este hermoso muchacho amado de Apolo, que representa la renovación perpetua de la vitalidad de la Naturaleza. Deméter, unida a Perséfone, reaparece en “La primavera”, y en “A mi madre como Deméter” de *El existir medita su corriente*.

A partir de *El existir medita su corriente* se reanudan las ediciones españolas de Juan Gil-Albert, si bien este libro, de 1949, fue según su autor, escrito en el exilio y ha de considerarse continuación de *Las ilusiones*. La cultura mediterránea, con todo lo que tiene de espacio mítico y de solar del legado grecolatino, aparece en el prólogo de esta colección:

La Hélade no contiene para mí exotismo alguno, y es por el contrario mi casa solariega o sus fundamentos. De ahí que mi

madre aparezca como Deméter, y mi joven hermana muerta responda al nombre lúgubre-primaveral de Perséfone; nada de esto es literatura sino supervivencia.

La pareja mítica Deméter-Perséfone se asociaba a la vitalidad de la Naturaleza manifiesta en la sucesión de las estaciones. La querencia clásica se mantiene en “El aceite” y “Las lechuzas” (con el auspicio de Palas Atenea y la presencia de Minerva). En este último poema, y en “Serenata a las Pléiades”, se hace patente el intertexto anacréontico; en “Serenata” aparecen Teócrito y Virgilio, y Sicilia como territorio arcádico. “El aceite” es un excelente ejemplo de la apropiación de la tradición mitológica y de su vivencia como experiencia personal:

Por eso cuando bajo los olivos  
tendémonos allí para ancha siesta,  
entre el pan, la canción, los arrieros,  
la sencillez de antigua maravilla,  
sentimos que en nosotros parpadea,  
férvido y fiel, el ojo de una diosa.

El mar, con las connotaciones mencionadas, aparece en “El Mediterráneo”, de *El existir medita su corriente*; en el soneto 24<sup>o</sup> de *Concertar es amor*, en “La tierra”, de *A los presocráticos*, en “El etnos” de *Migajas del pan nuestro*, en “La Historia” de *Homenajes e in promptus* (en este caso el mar de los poemas homéricos). En soneto 1<sup>o</sup> de *Concertar es Amor*, naranjos y rosas se asimilan al paraíso.

La pertenencia a la cultura grecolatina aparece perfectamente definida en el prólogo a *Homenajes*:

No he podido rescatarme de [la zona mediterránea].  
Hasta este extremo: un árbol no es para mí un árbol si no se trata de un olivo, de un algarrobo, de una higuera. O mejor, lo demás son árboles indistintos, no significantes; no me dicen nada. Así como la isleta de Salamina sigue teniendo para mí, actualmente,

más importancia que Australia, y Siracusa, como ciudad, una dosis de evocación infinitamente superior a Nueva York.

En “La ambición” de *La meta-física* aparece el centauro Quirón, preceptor de Aquiles, y el poeta Catulo en “Un percance”. En “La fidelidad”, de *Carmina manu...*, la magnificación de Grecia, tierra del olivo y el ciprés, el Sol, el mármol, la sal y el aceite, la almendra y la aceituna, Pitágoras, Hesíodo, Homero, Safo, el *Fedón* platónico, Afrodita y Apolo. Nativo espiritual de ese mundo se considera Juan, y lo reconoce y siente suyo no como lejano, libresco y exótico, sino presente en su real patria chica, tan semejante al intemporal y ubicuo paraíso griego:

.... Si aquel mundo  
me es tan real, patente, cotidiano;  
si lo he visto al abrir mis tiernos ojos  
cuando se cree en las cosas, ¿por qué causa  
me llaman soñador o irreflexivo?  
¿Por qué afirmo la luz de lo que veo?

Una patria, dice Juan, en la que Aquiles y Edipo no se sentirían extranjeros:

... Nada extrañarían  
de esta sal, de estos ojos soleados,  
bajo la ceja oscura, de este aceite  
que brilla como el oro más profundo  
de la raza dormida.

“La ilustre pobreza”, de *Homenajes...*, cita a Lucrecio, sin nombrarlo y con algún gazapo, en versos 1.133 y 34 de libro IV de *De rerum natura* (“medio de fonte leporum / surgit amari aliquid, quod in ipsis floribus angat” - “de mitad de la fuente de los deleites / surge una amargura que angustia entre los mismos donaires”).

En “Bernardo de Clairvaux” Juan confiesa que, junto a su hedonismo pagano, le atrae la soledad y el despojamiento de la vida monástica; en este poema estuvo a punto de declararse amigo de la síntesis de cultura pagana y cristiana que representa San Agustín, otra figura esencialmente mediterránea. En el mismo libro, uno dedicado a Anacreonte; al Renacimiento y la tradición clásica “Mi poema de Francia”, de *El ocioso...*, y “Ronsard”, de *Carmina manu...*

Finalmente, entre la poesía no coleccionada, el extenso poema narrativo *La siesta*, terminado en 1951, incluye, junto a referencias a la Grecia y la Roma clásica, el mito de los argonautas, Atenea, Aristóteles, Platón y Lucrecio, un canto al mar y a la tierra, sus sonidos y olores y su vitalidad primaveral, desde los mismos versos iniciales:

Ese concierto viejo como el mundo:  
 aroma de la falda de los montes,  
 aire entre los ramajes,  
 ocultas aguas claras,  
 sus murmullos y el beso de las frondas  
 sobre la faz del cielo transparente  
 en el atardecer [...]  
 Oh deidad, Tierra, yo te amo.

La colección de las que Juan llama *Canciones provenzales*, fechadas en 1940, va precedida por un prólogo que define el paisaje levantino como antiquísimo solar del paganismo, vital y primitivo, de la Antigüedad clásica, unido al sensualismo de la cultura islámica, provincia de una unidad que partiendo de las costas de Valencia y Alicante y pasando por Sicilia termina en las islas del Dodecaneso, y que concluye con una confesión emocionada: “Para ese mar aislado y fértil como un rey, para la hermosa tierra que lo rodea como un abrazo, para sus graciosos hijos, los viñedos y hermanos míos, escribo”.

En la trayectoria personal y literaria de Juan nunca dejan de estar presentes, y de autoalimentarse y acrecentarse, la voluntad y el destino de ser ciudadano anacrónico de una cultura mediterránea sellada por Grecia y Roma y vista con los alicientes de la permisividad, y con la transustanciación ideal de la tradición anacreóntica y bucólica<sup>3</sup>.

La poesía de Juan recurre asimismo a los símbolos referentes al mundo natural, al margen del ámbito arcádico.

La yedra simboliza al amado (como planta trepadora se asocia al abrazo), en soneto 5º de *Misteriosa presencia*; en el 11º del mismo libro se llama al amado “joven árbol poblado de perdices, [y] sacudido”, dotándolo de vitalidad, belleza y timidez en las aves que alzan el vuelo asustadas el requerimiento amoroso; la palmera, tan presente en el paisaje mediterráneo de ambas orillas, representa la permisividad erótica homosexual en Marruecos, en el soneto 3º de *Misteriosa presencia*, y el paraíso islámico en “Lamentación”, de *Son nombres ignorados*; la libertad y la feracidad de la tierra en “Romance valenciano del cuartel de caballería”, de *7 romances...*; la persistencia de la vid en seguir su curso natural de crecer y brotar, símbolo de la insoslayable vitalidad de la naturaleza a pesar de los cataclismos creados por el cainismo humano, aparece en “A la vid”, “El otoño” e “Himno”, de *Son nombres...*; las hojas de los plátanos y los olmos se imaginan cayendo con “golpe dorado” sobre la tumba de un soldado, como corona de laurel, en “El otoño”, también de *Son nombres...*; los pámpanos se convierten en símbolo de la vitalidad y hermosura de la naturaleza, en “Los viñedos” de *Las ilusiones*, y las granadas, en el poema de ese nombre en *Las ilusiones*; en “Himno a la vida”, también de *Las ilusiones*, los árboles simbolizan la juventud y el amor; el olivo viejo, dotado de su historia y su memoria de vitalidad, representa la humana en “Olivo y yo”, de *Migajas del pan nuestro*. En el “Romance valenciano del cuartel de caballería” aparece el Turia como una clásica divinidad fluvial que lamenta la sublevación de 1936. En “Romance de los labradores y

su ministro", de *7 romances...*, huertas, arrozales, naranjales, viñedos, aceite, almendras, hortalizas y flores de azafrán representan la contribución de la Naturaleza a la causa popular.

La granada y su color rojo simbolizan la abundancia y la vitalidad del amor, acechada por la amenaza que representan los cuervos (soneto 21º de *Misteriosa presencia*). La "flor embalsamada" representa la ausencia del amado, en soneto 29º de *Misteriosa presencia*; las viñas de zumo amargo y los lirios oscuros figuran como símbolos, en la inversión de sus características positivas, de la infelicidad, y la rosa, tópico símbolo de la transitoriedad, en "Himno a las nubes" de *Las ilusiones*; violetas y espinas simbolizan el trágico destino en "A mi joven hermana muerta", de *Las ilusiones*; las violetas, el esplendor de una época ida, en "El lujo", también de *Las ilusiones*; las flores del cementerio, el contraste entre la vida y la muerte en "El Mediterráneo", de *El existir medita su corriente*, como los jazmines tardíos a la llegada del otoño, en "Lo que cambia", de *La Meta-física*.

En cuanto al jardín, en el imaginario de Juan se identifica con el huerto de su finca alcoyana: el recuerdo de la infancia se evoca como un vergel paradisiaco en "Los naranjos", de *Las ilusiones*; el lugar natural del solaz y la paz interior en "El heredero", de *Concertar es amor*; en "Elegía a una casa de campo", de *Son nombres ignorados*, el jardín abandonado por las circunstancias de la guerra, en el que aún perdura la vida de la naturaleza, y cuyas estatuas de jardín parecen ninfas petrificadas. En ese ámbito del jardín familiar Juan adquirió la capacidad de percibir lo callado y lo minúsculo, como la gota que queda en una brizna de hierba tras el riego en soneto 5º de *Misteriosa presencia*.

En la época del destierro, la naturaleza, el paisaje y el jardín se convierten para Juan en recuerdo entrañable y omnipresente, en motivo de punzante nostalgia. En *Las ilusiones*, lo ponen de manifiesto, por ejemplo, "La jornada campestre" ("Recuerdo estos prados y estos bosques, / las mansas arboledas y los ríos, / [...] este

crujido / de las hojas y pulpas...) o "El recuerdo" ("tierra madre, / manzana rosa cuyo sabor melancólico / acompaña al viajero...").

Los temas que configuran la poesía del destierro tienen poca presencia en el único libro de Juan aparecido en esa época, *Las ilusiones*. Aun así, según "El linaje de Edipo", los españoles, ideológicamente divididos y enfrentados de forma irremisible, parecen condenados a un destino cainita semejante al de los linajes malditos de la tragedia griega, en la línea de pesimismo que aparece en *Las nubes* de Luis Cernuda. Pero la tónica del libro la da, ante todo, el poema "Las lilas", que evoca los primeros momentos de la huida a Francia en la primavera de 1939. A pesar de circunstancias tan adversas y ominosas, Juan se dice confortado por los "dulces cielos" y las "graciosas formas de la naturaleza", y por la triunfante floración de las lilas y su mensaje de eternidad de la vida elemental a pesar de los extravíos humanos. Esas lilas espontáneamente brotadas en el campo francés recuerdan a Gil-Albert las que adornaban en floreros los salones de su casa familiar, e imagina las silvestres como lilas de salón desterradas, como damas de calidad ("delicadas jóvenes señoriales") huyendo "de alguna repentina furia social", acaso de la que el mismo autor había apoyado uniéndose a la España republicana, forzando, por un razonamiento ideológico y moral, el instinto de clase que recuerda las lilas en sus jarrones "pálidas de intimidad y de lujo / [...] dejando su declinante aroma / en el salón penumbroso".

"En la soledad de mi retiro", sigue el poeta desterrado -un retiro definido como "mi alto balcón"-, "el patricio desdén" de las lilas lo conforta en su soledad y adversidad y lo incita a perseguir "la hermosura de una sombra". En el mismo orden de cosas, el poema "A Anacreonte" (una vez más) asigna a la obra del poeta griego mayor realidad que la de un destierro percibido como una esperpéntica pesadilla.

Así pues, la clave de la actitud de Gil-Albert en el destierro será no la sumisión a la coyuntura histórica, persistiendo inútilmente en la evocación y la prolongación del combate, la maldición del vencedor y la lamentación del vencido, sino la paz interior, frente a unas circunstancias a las que puede desafiar diciendo “no habéis podido aniquilarme”, que expresa “Canto a la felicidad”:

¿Por qué yo, pues, me siento redimido  
y esta alegre tensión de mis entrañas  
hace ascender dichosa hasta mis labios  
una dorada espuma?

\*

En su búsqueda de un mundo mejor Juan no se limitó a refugiarse en la irrealidad soñada del mito, sino que se convirtió en un intelectual comprometido en el contexto de las convulsiones sociales y políticas que desembocaron en la guerra civil. Ese compromiso se puso de manifiesto en su obra escrita y en su actividad cívica, esto último muy especialmente en el Segundo Congreso Internacional en defensa de la Cultura.

Los antecedentes remotos del Congreso de 1937 fueron el de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios de Jarkov (Ucrania) de noviembre de 1930, y el de la Unión de Escritores Soviéticos de Moscú de agosto de 1934. De ambos emanó el dogma del Realismo Socialista, según las tesis de Andrei Zdanov y Karl Rádek. Significa en esencia que la misión del artista comprometido es colaborar en la lucha de clases, convirtiéndola en el tema de sus obras, adoptando el realismo como única vía de difusión mayoritaria con propósito de agitación y propaganda, y sometiendo el discurso artístico a las directrices y a la censura del PC; también mostrar el aspecto optimista y solidario de la construcción de la nueva sociedad bajo la paternal autoridad del líder.



El antecedente inmediato del Congreso de Valencia fue el Primer Congreso Internacional de Escritores en defensa de la Cultura que tuvo lugar en París entre el 21 y el 25 de junio de 1935. La iniciativa partió de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR), fundada en París por el Partido Comunista Francés en marzo de 1932 como filial francesa de la soviética, en colaboración con el Komintern (la Internacional Comunista) y los intelectuales alemanes e italianos exiliados. Su marco político lo formaron tres elementos:

1º, el pacto de ayuda mutua (2 de mayo de 1935) entre Francia y la URSS cuya consecuencia inmediata fue la expulsión de Trotsky de Francia el 10 de junio de 1935 (se trasladó entonces a Noruega y luego a Méjico);

2º, la política de Frente Popular (unión de comunistas, socialistas y demócratas de izquierda y centro, frente al Nazismo y el Fascismo). Tras un primer momento de aislamiento y hostilidad de los Partidos Comunistas a todos los demás, los indujeron a cambiar de actitud la toma del poder por Mussolini en 1922, y la de Hitler en enero de 1933 y julio de 1934, más la entrada de la URSS en la Sociedad de Naciones en septiembre de 1934;

3º, el tránsito en los años 30 desde la vanguardia al compromiso en literatura y arte, cuya manifestación más notable fue la politización del Surrealismo.

El totalitarismo en los años 20 y 30, contra el que se convocaron los Congresos de 1935 y 1937, no se limitaba a Italia y Alemania, sino que respondía a un fenómeno generalizado después de la Primera Guerra Mundial. Hubo regímenes autoritarios en Portugal (dictadura de Sidonio Pais de diciembre de 1917 a diciembre de 1918, y golpe de Estado de 1926 que condujo a la de Antonio Oliveira Salazar en 1932), en España (Miguel Primo de Rivera de 1923 a 1930), en Albania (Ahmed Zogú desde 1925 a 1939), en Polonia (Josef Pilsudski desde 1926 a 1935), en el Reino de Serbios, Croatas y Eslovenos, llamado luego Yugoslavia (Alejandro I desde 1929 a

su asesinato en 1934), y en Bulgaria (el rey Boris III de 1934 a 1943). El izquierdismo infantil de los años 30 no consideraba que en ese mismo lote cupieran la URSS y las efímeras Repúblicas Soviéticas de Berlín, Baviera, Hungría y Finlandia (enero de 1918 a agosto de 1919).

Los discursos del Congreso de 1935 trataron de cuestiones muy generales como la universalidad de la gran literatura más allá de las fronteras nacionales y lingüísticas, la insuficiencia de las formas individuales de compromiso y oposición política (salvo casos excepcionales por su gran impacto en la opinión pública, como los de Emilio Zola y Víctor Hugo), y la dificultad de conectar con la sociedad superando la noción turrisebúrneas de creación.

En el terreno más concreto de las circunstancias del momento, las grandes líneas del debate de París 1935 fueron, de acuerdo con el texto de los discursos conservados, dos: 1º, la oposición al totalitarismo de derechas, la solidaridad con los intelectuales perseguidos y exiliados, y la necesidad de compromiso activo de los intelectuales y artistas; 2º, el modelo político y económico soviético y la poética del Realismo Socialista, que tuvieron por voceros a Ilya Ehrenburg, Máximo Gorky, Vladimir Kirichon, Yakub Kolas, Mijail Koltzov, Ivan Luppól, Fedor Panferov, Nicolai Tikonov y Alexis Tolstoi. La visión idílica del supuesto paraíso comunista se repitió en boca de los delegados rusos como una monótona letanía, sin más cambios que la dosis variable de oligofrenia y sensiblería que aportara cada uno. Según Ehrenburg, los campesinos y los obreros metalúrgicos ofrecían su creación con la misma alegría emocionada que les producía un poema de Pasternak que les hablara del amor, de la lluvia y de los árboles (Teroni & Klein 2005, 190). Máximo Gorky afirmó que no hay más humanismo que el proletario (ibíd. 280). Ivanov, viendo la paja en ojo ajeno pero no la viga en el propio, saludó al nuevo tipo humano, “el constructor optimista, que cree en un futuro glorioso y alegre”, surgido en la Rusia

revolucionaria, donde “el optimismo se ha vuelto un fenómeno cotidiano de masas”, mientras en los países fascistas “el arte se reduce a pintarrajos apresurados de cuadros militares y patrióticos” (Teroni & Klein 2005, 241 -traducción mía, siempre desde ahora), lo cual conviene obviamente tanto al arte del Nazismo como al del Estalinismo.

Para Vladimir Kirchon (que iba a ser detenido en 1937 y asesinado en el gulag), el arte soviético, vertebrado por el Realismo socialista, “constituye una sinfonía que resuena en el mundo entero” (Teroni & Klein 2005, 472, 475). Yakub Kolas afirmó que “una poderosa realidad alimenta nuestro pensamiento y nuestra sensibilidad, nos pone ante los ojos el horizonte luminoso de un mundo nuevo en cuya creación participamos”, con la ayuda de críticos vigilantes y perspicaces que, conscientes de la grandeza de la misión común, exigen “que llevemos nuestra obra a la cumbre de la perfección artística” (Teroni & Klein 2005, 320). Nicolai Tikonov oía resonar a su alrededor, entre una “realidad generosa y multicolor” y con un mismo ritmo, las fábricas, las centrales eléctricas y la poesía (Teroni & Klein 2005, 358-359). Alexei Tolstoi llevó su entusiasmo hasta el erotismo al evocar a una universitaria, no lánguida y doméstica sino de mirada intrépida y musculatura desarrollada por haber partido piedra y arrastrado carretillas (Teroni & Klein 2005, 261). Mijail Kolstov (detenido en 1938 y muerto en el gulag), Iván Luppol y Fedor Panferov cantaron en el mismo coro. Pasternak salió del paso con un poema anodino.

Compañeros de viaje como Malraux y Gide escurrieron el bulto cuando no oficiaron de turiferarios; Gide afirmó, citando a Malraux, que “el comunismo devuelve al individuo su fecundidad”, y luego, de propia cosecha, que “la URSS nos ofrece actualmente un espectáculo inédito, de inmensa importancia, inesperado y ejemplar” en cuanto a la comunicación y la comunión [*sic*] de los escritores con sus lectores (Teroni & Klein 2005, 182, 186).

Hubo sin embargo algunas voces disonantes, que sembraron la duda sobre el carácter totalitario del sistema soviético: el discurso de Madeleine Paz sobre la prisión de Victor Serge, y sobre todo el de Gaetano Salvemini, ex diputado socialista portavoz de los antifascistas italianos exiliados, que se atrevió a disentir de la mayoría poniendo en solfa el Realismo Socialista, la esclavización de los intelectuales y la literatura dirigida desde los Partidos Comunistas. Con gran dosis de valor equiparó la Gestapo y su equivalente la OVRA (Organización para la Vigilancia y Represión del Antifascismo) mussoliniana a la policía secreta soviética, y los campos de concentración en Alemania e Italia a los de la URSS, además de denunciar la falta de libertad de pensamiento y expresión en la Rusia soviética, “que no cabe glorificar como el ideal de la libertad humana”, sino condenar como un estado totalitario más (Teroni & Klein 2005, 375).

Merece unas palabras la presencia de André Breton, líder del movimiento surrealista, en el congreso de 1935. Desde 1926 (*Legítima defensa*) se había planteado la necesidad de unir la revolución política a la moral y la creativa, y así publicó en 1927 el panfleto *A la luz del día*, instando a los surrealistas a afiliarse al Partido Comunista Francés. El ineludible paso siguiente fue el *Segundo Manifiesto* (diciembre de 1929), en el que, desde la necesidad de una triple revolución solidaria (literaria y artística, moral y política), reprobaba tanto a los revolucionarios limitados –los que plantean la revolución en términos exclusivamente materiales y políticos, olvidando la necesaria revolución moral individual– como a los surrealistas limitados– los que a su vez no comprenden la necesidad de modificar las estructuras del poder y la propiedad. En 1930 buena parte de los surrealistas históricos lo abandonaron negándose a asumir la politización activa, y participando Louis Aragon y Georges Sadoul en el antes citado Congreso de Jarkov, se vieron obligados a firmar, el 1 de diciembre, una *Carta autocrítica* que desautorizaba la doctrina surrealista, el *Segundo Manifiesto* y el pensamiento de Freud y

Trotsky, y prometía obediencia al Partido Comunista en pensamiento, arte y literatura. Se anticipaba así la inevitable escisión en el seno del Surrealismo, quedando Louis Aragon como representante de la obediencia al Komintern (Polizzotti 1999, 405-428). Breton fue expulsado de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, en la que había ingresado en octubre de 1932, el 27 de junio de 1933, por haber publicado en el n.º 5 (mayo de 1933) de la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution* una carta de un joven profesor de Filosofía, Ferdinand Alquié, que se decía descorazonado y confuso ante “el viento de sistemática cretinización procedente de la URSS.” (Polizzotti 1999, 442-443).

En el congreso de París le fue negado a Breton el uso de la palabra; su discurso fue leído, a medianoche, por Éluard y pasó a su *Position politique du Surréalisme* (noviembre de 1935), que expresaba su rechazo del compromiso entendido como asunción excluyente de la literatura de propaganda, y del Realismo Socialista. El último día del congreso, Aragon intentó refutar el discurso de Breton:

Nosotros, los aliados del proletariado revolucionario, sus hermanos de combate [...], acogemos con alegría la consigna de la literatura soviética, el Realismo Socialista (Teroni & Klein 2005, 470).

Aquel mismo año 1935 Aragon volvió a las andadas publicando *Pour un réalisme socialiste* (véase sobre el asunto Polizzotti 475-484).

En los textos incluidos en el libro de 1935, Breton denuncia la insuperable contradicción del auténtico artista revolucionario, que habiendo aceptado la integración en un partido como el comunista se topa con la exigencia de un arte académico obsoleto, realista al modo decimonónico y de propaganda; y califica el estalinismo de traición a la revolución rusa. A Breton no le queda entonces más esperanza que Trotsky, con quien redactará en 1938, dos años antes

de su asesinato en Méjico, el manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*, verdadero canto del cisne del Surrealismo.

Al terminar el Congreso, Aldous Huxley, uno de los invitados, escribió que sólo había servido para la autoglorificación de los comunistas franceses y la propaganda del régimen soviético, un espectáculo tan divertido como deshonroso (Teróni & Klein 2005, 570). A su conclusión se constituyó la Asociación Internacional de Escritores en defensa de la Cultura, que asumió la tarea de convocar el próximo congreso, “cuando se considere oportuno” (punto 7º de la Declaración final). Se formó una comisión permanente directiva de 112 miembros, con un presidium de 12, uno solo de los cuales era español, Valle-Inclán; la sección española de la comisión quedó formada por Gabriel Alomar, Julio Álvarez del Vayo, secretario Rafael Alberti, con César Arconada como suplente (Teróni & Klein 2005, 515-518).

Cabe hacerse dos preguntas, cuya respuesta es fácil, a propósito del congreso de 1937. ¿Por qué en España, y en concreto en Valencia?

En España porque las tribulaciones de la República, aun antes de la sublevación militar contra el gobierno de Frente Popular en julio de 1936, la designaban como sede de un futuro Congreso cuya finalidad había de ser, como la del primero, manifestar la solidaridad de la izquierda internacional contra la amenaza del fascismo; el 18 de noviembre Hitler y Mussolini reconocieron diplomáticamente el gobierno de Franco.

En cuanto a Valencia, iba a ser la capital de la República durante un año: en noviembre de 1936 el frente se aproximó tanto a Madrid que el día 6 el gobierno se trasladó a Valencia, hasta los primeros días de noviembre de 1937, cuando pasó a Barcelona. La Alianza española de Intelectuales para la defensa de la Cultura organizó, en la última semana de noviembre de 1936, la evacuación a Valencia de un selecto grupo de escritores, científicos y artistas, que

fueron instalados en el Hotel Palace, en la calle de la Paz, convertido en Casa de la Cultura.

Valencia fue durante un año la capital política de España, y durante quince días, gracias al Congreso de 1937, la capital cultural de Europa, bajo una avalancha de políticos y escritores que se concentraban en la calle de La Paz, en el Café del Siglo (esquina a Plaza de la Reina, entonces de la Región Valenciana) y en el Ideal Room (calle de la Paz 19, esquina a la calle de las Comedias, entonces Máximo Gorky). Coincidiendo con el relato de aquellos años en *Crónica general* de Juan Gil-Albert, Esteban Salazar Chapela nos dejó, en su novela aparecida póstumamente en 1995, *En aquella Valencia*, un ameno testimonio de cómo era imposible caminar por la calle de La Paz o entrar en el Ideal Room sin tropezar con Alberti, Altolaguirre, Francisco Ayala, Benavente, Bergamín, León Felipe, Antonio Machado; también Luis Cernuda, John Dos Passos, Ernest Hemingway, Tristán Tzara, César Vallejo o José Renau.

En Valencia, como en toda Europa, se vivieron las tensiones derivadas del sectarismo comunista, entonces empeñado en eliminar a los anarquistas, los llamados trotskistas (especialmente el Partido Obrero de Unificación Marxista o POUM) y cualquier persona considerada sospechosa o molesta. En Valencia se cometió uno de los muchos crímenes políticos típicos de aquella tesitura, en la persona de un contertulio del Ideal Room, José Robles Pazos, traductor de John Dos Passos y, gracias a sus conocimientos de la lengua rusa, intérprete del general Vladimir Gorev. Robles desapareció en diciembre de 1936 sin dejar rastro: lo contó Francisco Ayala en sus memorias, y luego Ignacio Martínez de Pisón en *Enterrar a los muertos*. La segunda tarea era exigir a los intelectuales militancia, obediencia y sumisión doctrinal, en conflicto con la voluntad de independencia y libertad de pensamiento distintiva de los llamados “compañeros de viaje” (los simpatizantes de izquierda pero no

miembros del partido), a quienes –escribió Gil-Albert en *Memorabilia*– colocaban los comunistas “el marchamo de trotskismo, que servía entonces para designar algo vago, heterodoxo y condenable”.

A fines de 1936 llegó a Valencia, además del gobierno y los intelectuales, una parte considerable del patrimonio artístico español, en una operación cuyo responsable fue José Renau, nombrado Director General de Bellas Artes el 10 de septiembre de 1936. Renau intervino decisivamente en la gestión del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París y 1937, para el que encargó a Picasso el *Guernica*. Antes de eso se ocupó del traslado desde Madrid a Valencia de obras de arte del Museo del Prado, el Escorial, Aranjuez y otras procedencias, que se almacenaron en las Torres de Serranos y el Colegio del Patriarca. En Madrid colaboraron en ello Rafael Alberti y María Teresa León, y en Valencia Manuela Ballester, esposa de Renau, pintora y cartelista, autora del cartel pidiendo el voto femenino para las elecciones de febrero de 1936, y directora de la revista *Pasionaria (Revista de Mujeres antifascistas)*.

No parece evidente la razón de ese traslado. Se ha dicho que se hizo para proteger las obras de arte, pero, ¿no estarían mejor protegidas en los sótanos del Prado, de otros museos o de la Biblioteca Nacional de Madrid? Se dice que la aviación sublevada bombardeaba museos y edificios artísticos, cuando la realidad hubo de ser que, si cayó en ellos alguna bomba, estaba destinada a los muchos edificios de interés militar que se encontraban en el centro de Madrid. Quizás instalar reflectores y artillería antiaérea en las azoteas del Círculo de Bellas Artes y del palacio de Buenavista no fuera la mejor forma de proteger el tan cercano Museo del Prado. Quizás el Palacio de Liria fuera bombardeado (el 17 de noviembre) no sólo por su cercanía al frente sino porque en él se había instalado el Partido Comunista de España, como las Juventudes Socialistas Unificadas en el del duque de Fernán Núñez, y la Alianza de Intelectuales en el Zabálburu de los condes de Heredia Spínola.



Cabe preguntarse si era preferible trasladar las obras de arte por carretera y en condiciones chapuceras, y en qué medida era Valencia un lugar seguro. El puerto era esencial para la exportación y la recepción de suministros y material de guerra ruso, y por eso puerto y ciudad fueron objeto constante de bombardeos aéreos y navales desde Baleares.

Con todo, hay que señalar que, por invitación del embajador de España en Londres, Pablo de Azcárate, viajaron a Valencia Sir Frederic Kenyon (ex director del British Museum) y Sir James Mann (conservador de la Wallace Collection londinense), y emitieron un informe positivo (sobre la conservación y restauración en Valencia de las obras de arte). Es de suponer que, como en casos similares, vieron lo que convenía que viesan. También se publicó en 1937 una réplica al artículo, en *Heraldo de Aragón* de Zaragoza, 5 de junio de 1937, de Miguel Artigas, ex director de la Biblioteca Nacional, a propósito del Patrimonio Bibliográfico.

El contexto del traslado a Valencia plantea una gran sospecha difícil de ignorar: acaso no se tratara de proteger el patrimonio artístico, sino de mantenerlo en manos de un Estado que quería disponer de su valor material, habida cuenta de las necesidades de la guerra y del eventual exilio. Cómo entender de otro modo el traspaso de las competencias en materia de patrimonio artístico y cultural al Ministerio de Hacienda por “decreto reservado” (es decir, sustraído a las Cortes) de 9 de abril de 1938. Cipriano Rivas Cherif cuenta (Rivas Cherif, 431-435, 448, 452) que Azaña se negó a firmar un Decreto para traspasar a una sociedad anónima, creada por Negrín, todos los bienes del Estado español que se encontraran en el extranjero. ¿Se trataba de vender los valores, los depósitos bancarios y los edificios y locales que albergaban embajadas españolas, o de algo más? ¿No sería ese el posible destino de las obras de arte que acabaron en Ginebra? El tren de 22 vagones cargados de obras de arte que llegó a la ciudad suiza el 13 de febrero de 1939, y cuyo contenido, tras diversas peripecias, fue entregado por la Sociedad

de Naciones, el 30 de marzo, al gobierno del general Franco, y que, tras ser en parte expuesto del 1 de junio al 31 de agosto, regresó a Madrid el 9 de septiembre.

Cómo justificar la requisa, *manu militari* y sin inventario, de las colecciones numismáticas del Museo Arqueológico Nacional el 4 de noviembre de 1936, una de las mayores pérdidas del patrimonio español durante la guerra civil: 2.800 monedas de oro griegas, romanas, bizantinas, árabes, visigodas y de otras épocas, con un peso aproximado de 17 kgs. y un valor numismático incalculable. La venta en 1938, por la embajada de España en París, de 416 toneladas de plata, y 2'5 de oro, en lingotes, el envío a Méjico del tesoro del yate *Vita*, al parecer con el monetario del Museo Arqueológico, o los tesoros acumulados en los castillos de Perelada y Figueras y la mina de talco de la Vajol (Alvarez Lopera 1982, Argerich & Ara 2009, Cabañas Bravo 2007, Colorado Castellary 2008, Gracia Alonso & Munilla 2014, León 1944, Renau 1980, VV.AA. 2010).

Volvamos a 1937. Entre el Primer Congreso de París y el Segundo de Valencia se habían producido importantes novedades que modificaron la percepción occidental del comunismo y el estalinismo. Gide, el defensor incondicional de la URSS en 1935, publicó *Retour de l'URSS* (1936) y *Retouches à mon retour de l'URSS* (1937), donde presentaba una visión poco idílica del paraíso estalinista. Escribió:

Dictadura del proletariado nos prometían. Nada más lejos de la realidad. Sí, dictadura, por supuesto, pero la de un hombre [...] Es exactamente esto lo que no queríamos [...] El espíritu tachado hoy de contrarrevolucionario es aquel mismo espíritu revolucionario, aquel fermento que empezó por hacer saltar los diques semipodridos del viejo mundo zarista. Quisiera uno poder pensar que un rebosante amor hacia los hombres, o al menos una imperiosa necesidad de justicia, llena los corazones. Pero realizada ya la revolución, triunfante y estabilizada, ni hablar de eso, y los

sentimientos de esa índole, que al principio alentaban a los primeros revolucionarios, acaban estorbando y molestando [...] Esos hombres ahora molestan y son vilipendiados, eliminados. ¿No sería preferible, entonces, en lugar de jugar con las palabras, reconocer que ya no se estila, que sobra el espíritu revolucionario, y hasta el mero espíritu crítico? Lo que se pide hoy en día es la aceptación, el conformismo. [...] La mínima protesta, la mínima crítica, ya expuesta a las penas mayores, se ve inmediatamente ahogada. Y dudo que en ningún otro país, hoy por hoy, ni siquiera en la Alemania de Hitler, exista espíritu menos libre, más doblegado, más temeroso y aterrorizado, más avasallado [...] Desde el momento en que triunfa la revolución, desde el momento en que se instaura y se consolida, el arte corre un terrible peligro, un peligro casi tan grande como el que le suponen las peores opresiones fascistas: el de la ortodoxia. El arte que se somete a una ortodoxia, aun inspirada por la más sana de las doctrinas, está perdido (Gide 1982, 57, 51-52, 64-65).

Ambas obras de Gide se tradujeron el mismo año de su aparición en Buenos Aires, por la editorial Sur. Tengamos en cuenta que Gide había viajado a la Unión Soviética imbuido por una profunda simpatía hacia lo que, en la época, era la gran esperanza de la izquierda.

La decepción de Gide fue similar a la muy anterior de uno de los patriarcas del Socialismo español, Fernando de los Ríos, durante la República ministro de Justicia, de Instrucción Pública y de Estado, y embajador en Estados Unidos. De 1921 es la primera edición de *Mi viaje a la Rusia soviética*, un libro que circuló mucho y se reeditó varias veces. De carácter mucho más técnico que las impresiones de Gide, y trufado de consideraciones económicas y jurídicas, estadísticas y cifras, su balance no es distinto:

El grito “Todo el poder para los soviets” significaba en realidad [...] “todo el poder para el partido comunista”, mas esto

sólo se podía tener la seguridad plena de conseguirlo si se amordazaba la conciencia social, eterna creadora de variantes, y por lo tanto, si se instauraba un régimen de terror. [...] El pensamiento carece actualmente en Rusia de medios normales y públicos de expresión [...] Todos [los periódicos] son órganos oficiales u oficiosos del Gobierno. Los que con excepción de ellos pueden aparecer caen dentro del delito de clandestinidad, y bajo el temible dictado de acto contrarrevolucionario [...] El Gobierno tiene requisadas todas las imprentas, fábricas de papel y existencias de este producto; por tanto, quien desee publicar un libro se ha de dirigir al comisario de cultura solicitando que se le imprima [...] El autor deberá acompañar el manuscrito para que, en vista de su contenido, el Gobierno, si lo considera conveniente, dé las órdenes a sus imprentas y almacenes [...] En los clubs de unos y otros está vedado [...] hablar de política y, en general, de cuanto pueda significar fomentar un disentimiento con el Poder. [...] La Tcheka, sucesora de la Ojrana [la policía zarista], ha advenido de nuevo un instrumento formidable del Poder, y por su impunidad absoluta, por su autoridad sin control alguno, ha degenerado [...] en un órgano de tiranía [...] Los tribunales [...] pueden prohibir al defensor ya la defensa, si así lo estiman, bien el discutir la deposición de los testigos, todo lo cual es causa de que, en realidad, lo definitivo sea la acción de la policía, la cual redacta el primitivo informe que sirve de base a la actuación judicial. [...] Esos principios [...] no pueden ser aceptados por los demás partidos socialistas de Europa, ya que significan la negación de los valores culturales que [...] se dan en toda la civilización moderna. (Los Ríos 1970, 109, 111, 112, 114, 116, 122)

Por otra parte, empezaron a conocerse los llamados “Procesos de Moscú”, farsas seudojudiciales en las que, entre 1936 y 1938, Stalin se deshizo de la vieja guardia de la revolución, acusándola de conspiración antisoviética y de traición a la lucha de clases. En el primero, agosto de 1936, Grigori Zinóviev, Lev Kámenev y otros catorce miembros del Partido fueron todos sentenciados a muerte y ejecutados. En el segundo, en enero de 1937, trece fueron fusilados, y el resto fue enviado al gulag. En el tercero, marzo de 1938, fueron

juzgados Nikolái Bujarin y otros 20, siendo 18 condenados a muerte y ejecutados.

Los asistentes al Congreso de Valencia tenían conocimiento de los dos primeros procesos a través del periódico *La Batalla* del POUM, y muchos estarían enterados del muy reciente secuestro y desaparición de su líder, Andreu Nin, en junio de aquel 1937. También de dos obras en las que Trotsky denunciaba el estalinismo: *La révolution défigurée* (París, Rieder, 1929), y el tomo primero de *La révolution trahie* (París, Grasset, 1936), ya que el segundo, *Les crimes de Staline*, no se publicó hasta diciembre de 1937. La primera de ellas (*La revolución desfigurada*) fue traducida por el valenciano Julián Gorkin (Julián Gómez García) el mismo año de su aparición (Madrid, Cenit). También estarían al tanto los congresistas de las denuncias de Salvémini, Breton y Gide sobre la verdadera naturaleza del sistema soviético y la dictadura de Stalin, bien distinta del paraíso que la revolución bolchevique había prometido y afirmaba haber instaurado.

En el Ayuntamiento de Valencia comenzó el Congreso el 4 de julio con un discurso del presidente del Gobierno Juan Negrín. Continuó en Madrid entre el 6 y el 8, pasó a Barcelona el 12 y concluyó en París los días 16 a 18. El 5, 9, 11 y 13 fueron días de viaje, y el 14 y el 15 de descanso en París. El 26 de abril se había producido el bombardeo de Guernica, y Bilbao había caído el 19 de junio. La *Carta colectiva de los obispos españoles* se había firmado el 1 de julio, y mientras se celebraba el Congreso tenía lugar, entre el 6 y el 26 de julio y a 28 kms. de Madrid, la batalla de Brunete. El frente, como recordaba un cartelón en la Plaza del Ayuntamiento de Valencia, estaba en Teruel.

En el congreso de 1937 estuvieron muy presentes, *mutatis mutandis*, los debates de 1935. Novedades de 1937 fueron el elogio sistemático de Stalin, la condena de Trotsky y la exclusión y condena de André Gide. Se distribuyeron en el Congreso el *Romancero general de la guerra de España* y *Poetas en la España leal*, y el 4 de julio

se representó *Mariana Pineda* dirigida por Altolaguirre, participando como actor Luis Cernuda. En el teatro se distribuyó el *Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte*.

En su discurso inaugural, Julio Álvarez del Vayo recordaba el congreso parisiense de 1935 y su carácter premonitorio de la inmediata situación española. El compromiso activo de los intelectuales en tales circunstancias fue exigido por José Bergamín el día 4, César Vallejo el 6 y Tristán Tzara el 10 (Aznar & Schneider 1978-1979, III, 19-25, 68-73, 145-148). Decía Bergamín:

Ese intelectual blindado a toda prueba de comunión o comunicación humana vive, se pudre en sí mismo y de sí mismo; se encierra faraónicamente en ese inconsciente empeño suicida, se pudre y momifica en vida... (Aznar & Schneider 1978-1979, III, 21)

Seguía Bergamín censurando a los intelectuales neutrales, a los que llama "traidores despreciables", "mascarones de gigantes y cabezudos grotescos" cuya soledad equivale, en la práctica, a "pasarse al enemigo". La apología de la nueva sociedad soviética y del Realismo Socialista -"arte creado por el entusiasmo alegre de las grandes masas"- correspondió ya el día 4 a Alexei Tolstoi (Aznar & Schneider 1978-1979, III, 26-31), que no se privó de la bajeza de calumniar a Trotsky y ensalzar los procesos de Moscú:

Trotsky, de un comunista sólo llevaba la máscara. Ahora ya está desenmascarado por los tres procesos judiciales que le fueron seguidos, donde sus agentes han reconocido -yo mismo les he oído; yo mismo he visto sus caras grises y ordinarias de enemigos de la Humanidad-. Estos agentes, repito, han reconocido su participación en los asesinatos, en el espionaje, en la tentativa de destrucción y muerte de nuestra patria. [...] Trotsky y sus agentes han decidido llenar los odres viejos y podridos de su internacionalismo falso con la sangre caliente de las mujeres y los niños despedazados por los fascistas (Aznar & Schneider 1978-1979, III, 30).

Los rostros de los enemigos de Stalin debieron de resultar, sin duda, grises y poco atractivos después de días y días de tortura. Igualmente injusta fue la equiparación por Mijail Koltzov, el día 7, de León Trotsky y el general Franco:

Nuestro país está completamente asegurado contra las aventuras de los Francos grandes y pequeños. Está asegurado por su vigilancia y decisión, porque al primer paso de los franquillos trotskistas los órganos de la seguridad soviética les cierran el camino... (Aznar & Schneider 1978-1979, III, 86-87)

La actitud más frecuente entre los asistentes al Congreso fue la proclamación de la solidaridad con la lucha de la República de los intelectuales y los pueblos: el ya citado Koltzov, Julien Benda el 4 y el 17, André Malraux el 7 (Aznar & Schneider 1978-1979, III, respectivamente 82-87, 16-19 y 237-239, 87-90). Los delegados hispanoamericanos recalcaron especialmente esa solidaridad: Raúl González Tuñón los días 4 y 17, Nicolás Guillén el 6 y el 17, José Mancisidor el 4, Juan Marinello el 10 y el 11, Carlos Pellicer el 17 (Aznar & Schneider 1978-1979, III, 40-41 y 234-237, 63-65 y 217-220, 41-42, 163-170 y 187-190, 247-249). Unas palabras de Marinello pueden servir de botón de muestra:

España, ya lo sabemos, es el destino del mundo, pero de modo más cercano, más enérgico, es el destino de Hispano América. Por eso es una herida abierta en el costado más sensible de nuestros pueblos; por eso la adhesión hispanoamericana es de toda intensidad y de todo instante (Aznar & Schneider 1978-1979, III, 167).

Aunque André Gide fue el gran ausente en el Congreso de 1937, el ostracismo de que fue objeto –semejante al que sufrió André Breton en 1935– no bastó a los más recalcitrantes o más inclinados a respaldar las tesis del estalinismo. Lo censuraron y condenaron

Louis Aragon, José Bergamín y Raúl González Tuñón, respectivamente los días 16, 8 y 17. El último no lo menciona explícitamente, aunque su sofisticada alusión no deja lugar a dudas:

Más de una pluma de maestro hará mejor en dejarse enmohecer que en deshonrarse. Cierta pluma, por magistral que sea, se deshonra atacando a la Unión Soviética, pues atacar a la Unión Soviética es atacar a España y servir al fascismo internacional (Aznar & Schneider 1978-1979, III, 236).

Bergamín oía resonar entre el cañoneo del enemigo “el regocijo con que del otro lado este libro injusto [*Retour de l'URSS*] será leído” (Aznar & Schneider 1978-1979, III, 93). Aragon, por su parte, además de denostar a Gide reafirmaba su fe en el Realismo Socialista, y lamentaba haber transitado en el pasado por otros derroteros, entre ellos “las fantasmagorías cuyo gusto delirante es hijo de la servidumbre, del parasitismo y, en general, del mecenazgo de una sociedad dividida en clases”, lo cual podría ser una definición sui géneris del Surrealismo (Aznar & Schneider 1978-1979, III, 223).

Finalmente, no faltó en el Congreso, aunque fuera asunto de menor cuantía, la defensa del nacionalismo regional catalán, valenciano y gallego, en boca de Jaume Serra Hunter, Carles Salvador y Rafael Dieste (Aznar & Schneider 1978-1979, III, 100-129).

Juan Gil-Albert fue secretario de la sección valenciana de la Asociación Internacional en defensa de la Cultura (AIDC) y del congreso de 1937, y cofundador a fines de 1936 de *Hora de España*, sin duda la revista de mayor calidad de las publicadas durante la guerra civil, y en nada inferior a las mejores de la anteguerra.

Participó en las actividades de la AIDC en las tres provincias valencianas, y en la fundación de la filial alicantina en el Teatro Principal, 25 de abril de 1937, con Gaya y Altolaguirre. En Valencia intervino en el homenaje a Méjico y la URSS, 8 de noviembre de 1936 en el Teatro Principal, tras el cual el Paseo al Mar recibió el nombre de Avenida de la URSS, y la Avenida Navarro Reverter el



de Avenida de Méjico. El 19 de noviembre leyó uno de sus romances de guerra en el acto literario celebrado en el teatro Olympia, junto a Ehrenburg, Tzara, Altolaguirre y Ángel Gaos. El 3 de diciembre de 1936 salió en Valencia el n.º 1 y único del periódico *El buque rojo*, uno de cuyos editores era Juan. Intervino en varias ocasiones en la tribuna instalada en la plaza de Emilio Castelar, de la que hacían uso los miembros de la Casa de la Cultura.

Al convertirse Juan Gil-Albert en uno de los intelectuales valencianos más activos en el ámbito de la acción cultural republicana, demostró haber evolucionado considerablemente desde su entrada en el ruedo literario en 1927 como una persona refinada y adicta al arte exquisito y minoritario. Sus modelos eran entonces escritores preciosistas de fines del XIX y principios del XX, como Óscar Wilde, D'Annunzio y los pertenecientes a la corriente llamada Modernismo –ante todo Rubén Darío, Valle-Inclán y Antonio de Hoyos y Vinent–, y un valenciano de Alicante, Gabriel Miró, creador de una prosa de ritmo lento, atenta a las sensaciones y delicadamente poética, como la de Marcel Proust. Algunos de estos magisterios los mantuvo siempre Juan hasta el fin de sus días, y a ellos les debió la conversión de Valencia en ese microcosmos mítico que es *Crónica general*.

Juan comenzó cultivando la prosa. Su primer libro, publicado en 1927 con el título de *La fascinación de lo irreal*, declaraba en el prefacio dirigirse a la sensibilidad de un lector culto y refinado, y temer ser profanado por “las manos burdas y plebeyas de los incultos”. Iba acompañado de grabados de Manuel Redondo, inspiradas en las del mejor ilustrador de Óscar Wilde, Aubrey Beardsley. Al año siguiente apareció *Vibración de estío*, un autorretrato imaginario inspirado probablemente en el llamado Decadentismo de fines del XIX, el de *À rebours* de Huysmans, *De sobremesa* de José Asunción Silva y *Axel* de Villiers de l'Isle, con adición de un entorno rural mediterráneo en el que alternan, como motivo de deleite, la luz y las

flores con los objetos preciosos y los perfumes. El tercer libro, y primero de poemas, de Gil-Albert, *Misteriosa presencia*, aparecido en 1936, consiste en un conjunto de sonetos de asunto amoroso cuya concepción y lenguaje encajan en el neogongorismo de la generación del 27.

En resumen: las primeras obras en prosa de Gil-Albert son preciosistas y arcaizantes, atentas al cincelado del lenguaje como obra de arte. Antonio Sánchez Barbudo conoció a Juan poco antes de la guerra civil, y lo recordó cuarenta años más tarde como un joven “atildado y refinado”, enfundado en un “kimono o batín resplandeciente de brocado”, recluso en un sofocante ambiente rococó entre “grandes cortinones teatrales, butaconas solemnes cubiertas de raso, orientales jarrones, rosas, artísticas menudencias y bomboneras”. “Había algo en él –sigue Sánchez Barbudo– que no me acababa de gustar, y eso era lo que Gaya y yo pronto empezamos a calificar de *valenciano* [...] Valenciano, sí, pero de un valencianismo estilizado, italianizado, refinado. Y así convertíamos a Gil-Albert en un ser especial, en el que el ricachón huertano se había transmutado en elegante figura renacentista, en una especie de Borgia menor”. (Sánchez Barbudo 1977).

Sánchez Barbudo no estaba preparado para captar los matices de la personalidad de Gil-Albert; acierta en la época del mito pero equivoca el espacio, ya que Juan hubiera querido ser un príncipe del Renacimiento francés, más que italiano: véase la sección “Un verano en la Turena”, de *Crónica general*. En todo caso, la estampa concuerda con las orientaciones estéticas que revelan los tres libros que acabo de citar, y con la mentalidad de quien concebía su propia persona y vida como una obra de arte. Pero a los pocos años el príncipe de Turena volvió a sorprender a todos con la metamorfosis que lo convirtió en escritor politizado y comprometido durante la guerra civil española.

Dos circunstancias explican un cambio tan radical, que realzará inmediatamente la figura de Gil-Albert. La primera fue su politización, de acuerdo con la tendencia que implicó a la inmensa mayoría de los escritores españoles durante la década de los años treinta. No voy a entrar en su enumeración ni en el detalle de sus puntos de vista, pero sí señalaré un par de indicios de la presencia de esa orientación general en la Valencia de la época. En 1930 un ensayista muy cercano a Gil-Albert, Francisco Pina, publicó allí el libro titulado *Escritores y pueblo*, donde urgía a los primeros a enfrentarse al problema social. Y en el mismo umbral de la guerra, en abril de 1936, la revista *Nueva Cultura* publicó un extraordinario titulado *Problemas de la nueva cultura*, dedicado a proponer una lectura política del Romanticismo, de acuerdo con la tendencia que puso de manifiesto, en 1930, el libro *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández, en el que se oponía al vanguardismo deshumanizado y neobarroco un Romanticismo entendido como exaltación de la libertad y de la rehumanización que poco después iba a polarizar *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, tanto como el manifiesto fundacional de su revista *Caballo Verde para la Poesía*.

Juan formó parte de “la España leal” a la República, colaboró en las publicaciones periódicas *Hora de España* y *El Mono Azul*, y en las colecciones colectivas *Poetas en la España leal*, *Romancero general de la guerra de España* y *Homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales*; y publicó dos libros de poesía comprometida y de combate: *7 romances de guerra* (1937) y *Son nombres ignorados* (1938).

Gil-Albert colaboró en la revista valenciana *Nueva Cultura* con poemas y ensayos. En el n.º 2 (febrero de 1935) publicó una crítica cinematográfica propugnando un arte que, siendo realista y crítico, surgiera del intimismo y reflejara una ideología instintivamente asumida, no impuesta ni exhibida. La revista se creyó obligada, en el siguiente número, a explicar en una nota que Gil-Albert era un simpatizante no marxista de la causa proletaria. El n.º 9 (diciembre de 1935) traía su ensayo “Palabras actuales a los poetas”,

donde Juan saludaba la aparición en octubre de *Caballo Verde para la Poesía*, la revista de Pablo Neruda, y asentía –privilegiando su lectura política– al dogma de la “impureza” propuesto en su manifiesto inaugural. En el n.º 1 de la segunda época de *Nueva Cultura* (marzo de 1937) publicó el ensayo “El poeta como juglar de guerra”, sobre la caducidad del esteticismo egocéntrico, la incorporación de los poetas a la lucha popular y la reaparición del romance como forma especialmente proclive al combate en verso.

Sobre el congreso de Valencia flotaba el malestar, distintivo de la época, relativo a la obediencia al Komintern de los intelectuales y artistas, que suponía la desaparición de la libertad de pensamiento y de creación en nombre de la acción política partidista, y la degeneración de la obra de arte en instrumento de lucha y propaganda. El asunto dio lugar a un debate, en el que Gil-Albert se vio envuelto antes del congreso y durante el mismo, y su actitud –que era la de todo el grupo de *Hora de España*, al que Juan pertenecía– fue, a mi modo de ver, la mejor y la más digna.

El asunto candente en los años treinta era precisamente el que habían puesto de manifiesto los conflictos internos del Surrealismo en su marcha hacia la utopía comunista: la libertad de pensamiento y de creación de intelectuales y artistas comprometidos en la acción política partidista, y la degeneración de la obra de arte entendida como instrumento de lucha y propaganda. Ese debate, ineludible salvo para aquellos que, como Alberti, comulgaban con ruedas de molino, tuvo gran eco en España: fue el tema de la encuesta que recogió el *Almanaque literario 1935* de la editorial Plutarco; lo asumieron Unamuno (“Hablemos de teatro”, *Ahora*, septiembre de 1934), Corpus Barga (“Política y literatura”, *Revista de Occidente*, junio-agosto de 1935), José Bergamín (“Hablar en cristiano”, *Cruz y Raya*, julio), Guillermo de Torre (“Arte individual frente a literatura dirigida”, *El Sol*, enero de 1936), Rosa Chacel (“Cultura y pueblo”, *Hora de España*, enero de 1937).

En un primer momento los contendientes fueron Renau y Gaya. Tras asistir a una conferencia suya en la Universidad, Gaya le dirigió una "Carta de un pintor a un cartelista" (*Hora de España* 1, enero de 1937), donde señalaba que la avalancha de carteles motivados por la guerra estaba siendo un desacierto porque "nadie supo entrever que ahora no se trataba ya de anunciar nada [...] Un batallón no es un específico ni un licor. Un batallón no puede anunciarse; la guerra no es una marca de automóvil". A los cartelistas sólo se les pedía eficacia, y respondían con profesionalidad pero sin verdad emocional, ya que "se les tenía prohibida la intimidad, la personalidad más profunda". Tras la referencia obligada al Goya de la guerra de la Independencia, Gaya concluye que lo que requiere la coyuntura de la guerra civil "sólo lo puede conseguir o intentar el arte libre, auténtico y espontáneo, sin trabas ni exigencias, sin preocupación de resultar práctico y eficaz".

Renau replicó en el siguiente número (febrero) señalando que el cartelista "tiene impuesta en su función social una finalidad distinta a la puramente emocional del artista libre", de tal modo que en él "la cuestión del desahogo de la propia sensibilidad y emoción no es lícita ni prácticamente realizable si no es a través de esa servidumbre objetiva", y "es hoy menos lícito que nunca hacer del propio temperamento una teoría", para concluir que Heartfield o Herzfelde -el célebre autor de fotomontajes satíricos contra el Nazismo, y maestro de Renau- era el Goya del siglo XX, a cuento de que Gaya había desestimado el fotomontaje como técnica facilona y mecánica. La contrarréplica de Gaya, en el número de marzo, explica lo que ya sabíamos:

Creo que estamos hablando de cosas diferentes [...] Ni se puede ganar la guerra con un poema, porque el arte no es una herramienta ni una ametralladora, ni se puede, en vista de esto, inyectarle al arte un contenido político. Y fíjate que sólo digo

político, ya que el social lo tuvo siempre, lo tiene siempre fatalmente, aunque sin saberlo, que es como debe tener el arte sus valores: ignorándolos.

A continuación, en *Nueva Cultura* de abril y mayo apareció el estudio de Renau titulado *Función social del cartel publicitario*, convertido en seguida en el libro que se publicó aquel mismo año, expresando con mayor rotundidad lo irreconciliables que resultaban sus puntos de vista y los de Gaya. Selecciono un párrafo de la segunda entrega de Renau en *Nueva Cultura*:

La independencia incondicionada, la libertad absoluta de creación del artista, no dejan de ser pura mitología de teóricos idealistas.

El desarrollo de las pretendidas formas puras del arte –que es donde se da con más fuerza esa apariencia de libertad absoluta de creación– se realiza en detrimento evidente de los valores positivos y humanos de una época, sobre la base de un divorcio cada vez más profundo entre el artista y la colectividad. Y es indudable que la ausencia de paralelismo y armonía entre el arte y la sociedad en que convive, el divorcio entre el artista y el pueblo –elemento vital y primario de toda creación– limitan su libertad, coartan su capacidad creativa. La función del arte pierde su condición de universalidad y su ejercicio degenera en puro diletantismo, en estrecha servidumbre a un engranaje especial de minorías selectas.

La conformidad con esta situación y la ausencia de actividad defensiva, que se expresan en una actitud contemplativa y desdeñosa de la realidad humana en el artista puro, también es, en el fondo, una forma indirecta de servidumbre.

Siguieron las “Cartas bajo un mismo techo” de Gaya y Gil-Albert en *Hora de España* de junio, y el artículo de Gaya “España, toreadores, Picasso”, en el número de octubre, donde afirmó que el llamado “arte de masas”, en tanto que simplificación empobrecida en

nombre de la supuesta difusión mayoritaria, supone en realidad desprecio hacia esas masas a las que pretende servir.

Sobre ese telón de fondo cobra sentido la *Ponencia colectiva*, firmada por Ramón Gaya, Gil-Albert, Miguel Hernández, Emilio Prados y otros, que se presentó al congreso de 1937, donde fue leída por Arturo Serrano Plaja el día 10 por la mañana, en Valencia. A pesar de la extrema prudencia y eclecticismo de sus enunciados, era una verdadera carga de profundidad, y así fue tratada en las publicaciones que el Partido Comunista controlaba: apareció fragmentariamente, con cortes sumamente significativos, en *Nueva Cultura* de junio-julio de 1937, y su publicación en *El Mono Azul*, prevista en varios números sucesivos, se interrumpió en agosto de 1937 en la segunda entrega; pero nadie pudo impedir que apareciera íntegra en el número de agosto de 1937 de *Hora de España*. Sin exageración ninguna puede y debe decirse que la *Ponencia* (Aznar & Schneider 1978-1979, III, 129-144) es el texto de más altura intelectual entre los que produjeron los Congresos de 1937 y 1935.

La inicia una declaración de solidaridad con el pueblo español y su lucha en defensa de la República, que los firmantes asumen desde su peculiar condición de escritores y artistas y considerándola un episodio del cambio histórico iniciado por la Revolución Rusa. En esa situación y en ese contexto, el arte y la literatura se encuentran ante dos opciones extremas: el vanguardismo experimental, ajeno a los problemas sociales y políticos, y el realismo de denuncia y propaganda:

Lo puro, por antihumano, no podía satisfacernos en el fondo; lo revolucionario en la forma nos ofrecía tan sólo débiles signos de una propaganda cuya necesidad social no comprendíamos y cuya simpleza de contenido no podía bastarnos [...] El arte abstracto de los últimos años nos parecía falso. Pero no podíamos admitir como revolucionaria, como verdadera, una pintura, por ejemplo, por el solo hecho de [...] pintar un obrero con el puño le-

vantado o con una bandera roja o con cualquier otro símbolo, dejando la realidad más esencial sin expresar. Porque de esa manera resultaba que cualquier pintor reaccionario –como persona y como pintor– podía improvisar en cualquier momento una pintura que incluso técnicamente fuese mejor y tan revolucionaria como la otra, con sólo pintar el mismo obrero con el mismo puño levantado. Con sólo pintar un símbolo y no una realidad.

El defecto esencial del arte de combate y propaganda reside, pues, en “dejar la realidad más esencial sin expresar” porque “expresa un símbolo y no una realidad”. Es decir, se trata de una retórica basada en un repertorio previsto y previsible de asuntos, cuya exhibición mecánica no requiere convicción ni sinceridad. Obsérvese que se habla de “un pintor reaccionario como pintor”, o sea de uno aferrado a formas de representación retrógradas y obsoletas, un epígono del Realismo decimonónico rebautizado ahora “Realismo socialista”. Entre líneas se nos dice lo que la prudencia impide que se proclame sin tapujos: que la ortodoxia artística de la Rusia estalinista es retrógrada en términos estéticos y ambigua en términos ideológicos, al enmascarar y eludir la autenticidad del artista privado de libertad. Esa autenticidad, prosigue la *Ponencia*, radica en que el arte se produzca “apasionadamente de acuerdo con la revolución”, con igual pasión que la aportada por Bach al Cristianismo y por Chopin al Romanticismo, de tal modo que la realidad política esté “en coincidencia absoluta con el sentimiento, con el mundo interior de cada uno” y no haya “colisión entre la realidad objetiva y el mundo íntimo”, al venir la motivación ideológica a “coincidir absolutamente con la definición becqueriana de la inspiración poética”. La conclusión no podía ser más que ésta:

Todo cuanto sea defender la propaganda como un valor absoluto de creación nos parece tan demagógico y tan falto de sentido como [...] defender el arte por el arte.



La *Ponencia* no buscaba el enfrentamiento, pero tampoco renunciaba a separar el grano de la paja, y en el fondo pretendía distinguir al auténtico escritor o artista comprometido del funcionario o el rentista del compromiso, y del turiferario pancista al servicio del jerrarca de turno. Al primero será fácil identificarlo: aportará instintiva e inevitablemente el enfoque íntimo, personal y apasionado –o sea becqueriano– de sus convicciones, mientras los segundos vendrán denunciados por un discurso donde razón y voluntad no podrán ocultar la falta de pasión e instinto.

También en 1937 se publicaron los 7 *romances de guerra* de Gil-Albert con un prólogo que al año siguiente se repitió en *Son nombres ignorados*. Juan intentó aquí presentar su juvenil esteticismo decadentista como una forma de rebeldía contra la clase burguesa en la que había nacido, y como anticipo de lo que luego iba a ser su supuesta toma de conciencia revolucionaria, adquirida, nos dice, gracias al contacto veraniego con el proletariado de la industria alcoyana y a la reflexión sobre el significado de la caída de la monarquía y los sucesos asturianos de 1934. Un cambio tan profundo –sigue– no puede darse de la noche a la mañana, y su manifestación puede no ser tan inequívoca como esperan los partidarios del arte de urgencia y combate. Aquí reaparecen las ideas de la *Ponencia colectiva*:

Lo importante y vivaz será registrar las transformaciones que ello haya podido producir en mi forma de sensibilidad, y la amplitud de rumores nuevos que mi inspiración conduzca al seno de la poesía. Olvidar que todos somos, en cuanto a lo social, poetas de transición, es olvidar demasiado. Y exigir de nosotros ese brusco viaje de los acontecimientos traducido de una manera directa, es provocar una repentina desvalorización y decadencia de nuestra obra, y, claro es, por tanto, de la lírica española.

Se trata de los problemas permanentes hasta hoy del arte al servicio de la política, y Juan les dio su mejor solución. Sus últimas

reflexiones, escritas a fines de 1938, en la etapa última y ya sin esperanza de la guerra civil, vienen en el artículo “En torno a la vocación (lo popular y lo social)”, aparecido en la revista mejicana *Taller* en mayo de 1939, cuyo asunto es la noción de arte comprometido, “el concepto puritano o pedagógico de la labor creadora”, el realismo programático, el supuesto destinatario popular y la finalidad social del arte, todo lo cual ha dejado de tener sentido para él. Las circunstancias han cambiado al estar la guerra perdida, y puede así hacerse un balance sincero:

La voluntad es una potencia cuyas magníficas obras humanas nadie sabría negar, pero en arte actúa en segundo término, y en aquellos en quienes consigue sustituir por sus malas artes el puesto en que la inspiración se mueve todopoderosa, nada nos conmueve pasado cierto tiempo...

Recuerda la pintura glacialmente propagandística, al servicio de Napoleón, de Jacques-Louis David, intento malogrado, en su exageración voluntarista, de interpretar y encauzar la Historia desde el tema y el mensaje preconcebidos, frente a su asunción involuntaria en Píndaro, y con una referencia a Balzac que sin querer asociamos a la conocida carta de Federico Engels a Margaret Harkness, escrita en 1888. Porque pensaba de ese modo pudo Gil-Albert escribir uno de los mejores libros de la poesía del exilio español, *Las ilusiones*.

El Congreso y el pabellón español en la Exposición internacional de París fueron las dos iniciativas culturales que se propusieron, en 1937, el fomento de la solidaridad internacional con la España republicana. Así, Valencia y París fueron los dos polos, equiparables por un momento, de la imagen internacional de aquella España de 1937 en la que se estaba representando la obertura de la Segunda Guerra Mundial.

## NOTAS

<sup>1</sup> Reaparece en *Candente Horror*, poema "Vacío".

<sup>2</sup> Rimar "Turia" con "tenía", "oía", uso de "sufrir" y redundante "amanecer de día" en el "Romance valenciano del cuartel de caballería"; "quien" con el antecedente de "falanges aragonesas" en el primero de los "Romances de Juan Marco"; el verbo "ofensar" en "Romance de los naranjos".

<sup>3</sup> Tiene en esto Juan una peculiar querencia de sofisticación que, sin añadirle nada, le perjudica al dejar al descubierto algún alarde de pretendida y deficiente sabiduría. Así escribe "Sapho", "Bathilo" y "Théocrito", por galicismo, y asimismo "Pallas" y "Catullo"; también "Achileo", "Aquileio", "Edipous". Juan no sabía latín aunque sí algo de francés, y no se dio cuenta de que la grafía francesa *ph* no puede sonar *efe* en el castellano del siglo XX; tampoco de que la *ele* geminada latina se mantiene en francés pero no en castellano, donde la doble *ele* se lee forzosamente *elle*. Así pues, Sapho, Achileo, Pallas y Catullo, lastimoso resultado del intento de parecer culto y aristocrático, sin menoscabo de muchísimos poemas excelentes desde todos los puntos de vista.

## BIBLIOGRAFÍA

*Almanaque literario 1935*, Madrid, Plutarco, 1935.

ÁLVAREZ LOPERA, José. *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, 2 vols.

ARAGON, Louis. *Pour un réalisme socialiste*, París, Denoël & Steele, 1935.

ARGERICH, Isabel & Judith ARA. *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil*, Madrid, Museo del Prado, 2009.

BARGA, Corpus. "Política y literatura", *Revista de Occidente* 144 (junio de 1935), 313-330; 145 (julio 1935), 92-116; 146 (agosto de 1935), 182-199.

BERGAMÍN, José. "Hablar en cristiano", *Cruz y Raya* 28 (julio de 1935), 73-83.

BRETON, André. "Légitime défense", *La Révolution Surréaliste* 8 (diciembre de 1926), 30-36.

\_\_\_\_\_ "Second manifeste du Surréalisme", *La Révolution Surréaliste* 12 (diciembre de 1929); tirada aparte en volumen París, Kra, 1930.

\_\_\_\_\_ *Position politique du Surréalisme*, París, Le Saggitaire, 1935.

\_\_\_\_\_ *Documentos políticos del Surrealismo*, Madrid, Fundamentos, 1973.

\_\_\_\_\_ [& Trotsky, León] & Rivera. Diego. *Pour un art révolutionnaire indépendant*, París, s.i., 1938.

*Caballo Verde para la Poesía*, facs. Nendeln, Kraus Reprint, 1974.

CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Josep Renau, arte y propaganda en guerra*, Min.º Cultura, 2007.

- CHACEL, Rosa. "Cultura y pueblo", *Hora de España* 1 (enero de 1937), 13-22.
- COLORADO CASTELLARY, Arturo. *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra, 2008.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José. *El nuevo Romanticismo*, Madrid, Zeus, 1930.
- FERRIS, José Luis. *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, 2ª ed. revisada y ampliada, Madrid, Planeta, 2010.
- GAYA, Ramón. "Carta de un pintor a un cartelista", *Hora de España* 1 (enero de 1937), 54-56.  
 \_\_\_\_\_ "Contestación a José Renau", *Hora de España* 3 (marzo de 1937), 59-61.  
 \_\_\_\_\_ "España, toreadores, Picasso", *Hora de España* 10 (octubre de 1937), 27-33.
- GIDE, André. *Retour de l'URSS*, París, Gallimard, 1936; trad. esp. Barcelona, Muchnick, 1982.
- GIL-ALBERT, Juan. *La fascinación de lo irreal*, Valencia, Tipografía La Gutenberg, 1927. Facs. Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1985.  
 \_\_\_\_\_ *Vibración de estío*, Valencia, Tipografía La Gutenberg, 1928. Facs. Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1984.  
 \_\_\_\_\_ "Sobre Éxtasis", *Nueva Cultura* 2 (febrero de 1935), 24.  
 \_\_\_\_\_ "Palabras actuales a los poetas", *Nueva Cultura* 9 (diciembre de 1935), 4-5. En *Mi voz comprometida*, ed. Manuel Aznar, Barcelona, Laia, 1980, 175 - 182.  
 \_\_\_\_\_ "Saludo de Nueva Cultura a los intelectuales franceses del Frente Popular", *Nueva Cultura* 12 (mayo-junio de 1936), 3.  
 \_\_\_\_\_ *Misteriosa presencia. Sonetos*, Madrid, Héroe, 1936.  
 \_\_\_\_\_ *Candente horror*, Valencia, Nueva Cultura, 1936.  
 \_\_\_\_\_ *7 romances de guerra*, [Valencia], Nueva Cultura, [1937].  
 \_\_\_\_\_ "El poeta como juglar de guerra", *Nueva Cultura*, 2ª época.1 (marzo de 1937), [8-9]; *Mi voz...* 191-197.

- \_\_\_\_\_ “Son nombres ignorados...” *Elegías, himnos, sonetos*, Barcelona, *Hora de España*, 1938. Prólogo en *Antología poética*, ed. Guillermo Carnero, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1993, 95-98.
- \_\_\_\_\_ “En torno a la vocación: lo popular y lo social”, *Taller* (Méjico) 3 (mayo de 1939), 54-56. *Antología...* 123-127.
- \_\_\_\_\_ *Las ilusiones, con los poemas de El convaleciente*, Buenos Aires, Imán, 1944; ed. G. Carnero, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1998.
- \_\_\_\_\_ *Crónica general*, Barcelona, Barral, 1974; Alicante & Valencia, Instituto Juan Gil-Albert & Pretextos, 1995.
- \_\_\_\_\_ *Memorabilia*, Barcelona, Tusquets, 1975 y 2004.
- \_\_\_\_\_ *Breviarium vitae*, Alcoy, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1979, 2 vols.; Alicante & Valencia, Instituto Juan Gil-Albert & Pretextos, 1999.
- \_\_\_\_\_ & Ramón GAYA. “Cartas bajo un mismo techo”, *Hora de España* 6 (junio de 1937), 23-32; *Mi voz...* 203-216.
- \_\_\_\_\_ et al. “Ponencia colectiva”, *Hora de España* 8 (agosto de 1937), 83-95.
- \_\_\_\_\_ “A. Serrano Plaja (España)”, *Nueva Cultura* 2ª época.4-5 (julio-agosto de 1937), [27-28].
- \_\_\_\_\_ “Informe de los escritores jóvenes”, *El Mono Azul* año 2. 26 (29 de julio 1937), 1; 27 (5 de agosto de 1937), 1.
- \_\_\_\_\_ *Poesía completa*, ed. M.ª Paz Moreno & Ángel L. Prieto de Paula, Valencia, Pretextos & Instituto Juan Gil-Albert, 2004.

GRACIA ALONSO, Francisco & Gloria MUNILLA. *El tesoro del Vita: la protección y expolio del patrimonio histórico-arqueológico durante la guerra civil*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014.

*Homenaje al poeta García Lorca contra su muerte*, Valencia & Barcelona, Ediciones Españolas, 1937.

*Homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales*, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas, [1938]; facs. Madrid, Hispamerca, 1978.

*Hora de España* (1937-1938). Facs. Vaduz, Topos & Barcelona, Laia, 1977, 5 vols.

- HUYSMANS, Joris-Karl. *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 2000.
- LEÓN, M.<sup>a</sup> Teresa. *La historia tiene la palabra. Noticia sobre el salvamento del tesoro artístico de España*, B. Aires 1944; Madrid, Hispamerca, 1977; Madrid, Endymión, 2006.
- LOS RÍOS, Fernando de. *Mi viaje a la Rusia soviética*, Madrid, Caro Raggio, 1921; Madrid, Calpe, 1922; Madrid, Espasa-Calpe, 1935; Madrid, Alianza, 1970.
- MARTÍNEZ de PISÓN, Ignacio. *Enterrar a los muertos*, Barcelona, Seix Barral, 2005.
- MORENO PÁEZ, María Paz. *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 2000.
- NERUDA, Pablo. *Residencia en la tierra*, Madrid, Ediciones del Árbol, 1935.  
\_\_\_\_\_. "Sobre una poesía sin pureza", *Caballo Verde para la Poesía* 1 (octubre de 1935), 1.  
*Nueva Cultura*, Valencia, Imprenta Cosmos, 1936; facs. Vaduz, Turner & Topos Verlag, 1977.
- PINA, Francisco. *Escritores y pueblo*, Valencia, Cuadernos de Cultura, 1930.
- PLA Y BELTRÁN, Pascual. *Poesía revolucionaria*, Valencia, Nueva Cultura, 1936.
- Poetas en la España leal*, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas, 1937; facs. Madrid, Hispamerca, 1976.
- POLIZZOTTI, Mark. *André Breton*, París, Gallimard, 1999.
- Protección del tesoro bibliográfico nacional (réplica a Miguel Artigas)*, Valencia, Junta Central del Tesoro Artístico, 1937.

- RENAU, José. "Contestación a Ramón Gaya", *Hora de España* 2 (febrero de 1937), 57-60.
- \_\_\_\_\_. "Función social del cartel publicitario", *Nueva Cultura* 2ª época.2 (abril de 1937), 6-9; *ibíd.* 3 (mayo de 1937), 6-11.
- \_\_\_\_\_. *Función social del cartel*, Valencia, *Nueva Cultura*, 1937; Valencia, Fernando Torres, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Arte en peligro 1936-1939*, Valencia, Ayuntamiento, 1980.
- RIVAS CHERIF, Cipriano. *Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azaña*, Barcelona- Buenos Aires- México DF, Grijalbo, 1980.
- Romancero general de la guerra de España*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas, 1937; Milán, Feltrinelli, 1966.
- SALAZAR CHAPELA, Esteban. *En aquella Valencia*, ed. Francisca Montiel, Sevilla, Renacimiento, 2001.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio. "Leyendo y recordando a Juan Gil-Albert", *Calle del Aire* extraordinario (1977), 89-116.
- SHERINGHAM, Michael. *André Breton. A bibliography*, Londres, Grant & Cutler, 1972.
- SILVA, José Asunción. *De sobremesa, Obra completa*, ed. Héctor Orjuela, Madrid, CSIC, 1990, 227-352.
- Le Surréalisme au service de la révolution*, facs. París, Jean-Michel Place, 1976.
- TERONI, Sandra & Wolfgang KLEIN (eds.). *Pour la défense de la Culture. Les textes du Congrès International des écrivains, Paris, juin 1935*, Dijon, Editions Université de Dijon, 2005.
- TORRE, Guillermo de. "Arte individual frente a literatura dirigida", *El Sol* 26 I 1936, 2.
- TROTSKY, León. *La révolution défigurée*, París, Rieder, 1929.



- \_\_\_\_\_ *La révolution trahie*, trad. Victor Serge, París, Grasset, 1936.
- \_\_\_\_\_ *La révolution trahie*, II. *Les crimes de Staline*, trad. Victor Serge, París, Grasset, 1937.
- \_\_\_\_\_ *La revolución desfigurada*, trad. Julián Gorkin, Madrid, Cenit, 1929.
- VV.AA. *Literatura y compromiso político en los años 30. Homenaje al poeta Juan Gil-Albert*, Valencia, Diputación, 1984.
- VV.AA. *La Guerra Civil en la Comunidad Valenciana*, ed. Albert Girona Albuixech, & José M. Santacreu Soler, Badalona, Critería, 2006-2007, 18 vols.
- VV.AA. *Arte salvado. 70 aniversario del salvamento del patrimonio artístico español y de la intervención internacional*, Madrid, SECC, 2010.
- VILLIERS DE L'ISLE, Auguste. *Axel*, París, Londres & Nueva York, Dent & Dutton, s.a.



## Capítulo 7

### UN NAVÍO CARGADO DE PALOMAS Y ESPECIAS: PABLO GARCÍA BAENA Y LA POÉTICA NOVÍSIMA<sup>1</sup>



#### Un asunto de familia

El día 8 de noviembre de 2016 la Fundación José Manuel Lara organizó, en la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla, un coloquio entre Pablo García Baena, Jacobo Cortines y yo<sup>2</sup>. El tema era la significación del grupo Cántico en el panorama poético español desde el momento de su aparición hasta hoy. Extracto una parte de lo que allí se dijo; la versión íntegra puede leerse en el número de otoño de 2017 de la revista *Campo de Agramante*, que publica la Fundación Caballero Bonald.

Una de las primeras preguntas que Jacobo Cortines formuló a Pablo fue “cuándo empezó a detectar que las cosas estaban cambiando en poesía en la década de los 60”. Pablo recordó que en el prólogo de su antología *Nueva poesía española*, aparecida en 1970, Enrique Martín Pardo citaba Cántico<sup>3</sup> como precursor de la búsqueda de nuevos caminos que unía a los poetas (Antonio Carvajal,

Antonio Colinas, Pedro Gimferrer, José Luis Jover, Jaime Siles y yo mismo) por él seleccionados:

A ellos se les debe uno de los intentos más serios de revitalización de nuestra lírica, que entronca con Aleixandre, Lorca, Cernuda, el grupo de la revista *Cántico* de Córdoba, del que cabe destacar a Ricardo Molina y Pablo García Baena.

Un cambio de rumbo que se cifró aquel mismo año en la célebre antología *Nueve novísimos poetas españoles*, de José María Castellet<sup>4</sup>. Poco después –siguió Pablo– uno de aquellos “novísimos”, yo mismo, apareció por su tienda de antigüedades y artes decorativas, *El Baúl*, en Torremolinos. Mi viaje, como Pablo recordaba, tuvo el propósito de reunir documentos destinados a la memoria de licenciatura que en 1975 presenté, en la Universidad de Barcelona y bajo la dirección de José Manuel Blecuá, y que fue publicada en 1976 con el título de *El grupo Cántico de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*<sup>5</sup>.

Ese libro, aunque yo entonces lo ignoraba, iba a deshacer un equívoco, y enmendar un agravio que Pablo García Baena había formulado un par de años antes, en la ponencia que presentó en el encuentro *Poesía. Reunión de Málaga de 1974*<sup>6</sup>. En ese texto, después de aludir al hiato que se produce en las publicaciones de los poetas de *Cántico* a partir de fines de la década de los años 50, atribuyéndolo a la falta de atención de que fueron víctimas, Pablo escribe:

Pero un día “*Cántico*” volvió a sonar. La poesía había vuelto a sus cauces; los jóvenes poetas sentían una curiosidad ilimitada por “*Cántico*” y sus nombres. Y en Cataluña, los poetas de *Infame Turba*, los venecianos, los de la Generación del Sándalo, tratarán de apropiarse exquisitesces e innovaciones propias, ya llevadas adelante por “*Cántico*”, por la escuela cordobesa hacía veinte años. ¡Qué más daba! La poesía, brillante y cegadora como una antorcha, va de una mano en otra mano, dando su inextinguible llamarada total para todos.

En ese texto, los títulos de libro van en cursiva, y los de revista entre comillas; la expresión Infame Turba no lleva ni lo uno ni lo otro. Se trata de parte del verso 39º de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora, que sirvió de título al libro de Federico Campbell, *Infame turba*, publicado en Barcelona en 1971<sup>7</sup> y consistente en una serie de entrevistas a 26 escritores del momento, 8 de los cuales (Leopoldo M.<sup>a</sup> Panero, Ana M.<sup>a</sup> Moix, yo mismo, Vicente Molina Foix, Pere Gimferrer, Félix de Azúa, Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión) vivíamos entonces en Barcelona, y habíamos aparecido el año anterior en *Nueve novísimos*. Cabe incluso la posibilidad de que las primeras obras completas de Pablo se recopilaran y publicaran en 1975 para documentar una prioridad cuyo reconocimiento se creyera en peligro.

Cuando Pablo reedita esa ponencia en 2007<sup>8</sup>, el párrafo antes citado se convierte en éste:

Pero un día *Cántico* volvió a sonar. La poesía había vuelto a sus cauces; los jóvenes poetas sentían una curiosidad ilimitada por *Cántico* y sus nombres: así la poesía, brillante y cegadora como una antorcha, va de una mano en otra mano, dando su inextinguible llamarada total para todos.

La herida, que sin duda contribuyó a abrir el “Homenaje” de 1972 de Alfonso Canales que cito más abajo, se había cerrado. Con la lectura y defensa de mi “tesina” o memoria de licenciatura sobre *Cántico* obtuve ese grado el 25 de junio de 1975, en la Universidad Central de Barcelona. En noviembre está fechada por Pablo la dedicatoria autógrafa del ejemplar que me envió de sus primeras obras completas, el volumen titulado *Poemas (1946-1961)*, publicado aquel mismo año 1975, al cuidado de Bernabé Fernández-Canivell, por el Ateneo de Málaga, y que salió de imprenta, según su colofón, el 5 de agosto. Dice así:

Para Guillermo Carnero, alta lumbre poética, por su amistad, por su fervor por “Cántico”, estos Poemas 1946-1961 ofrece P. García Baena. Noviembre 1975.

Pero volvamos al encuentro sevillano de 2016. Cuando a continuación me preguntó Jacobo qué me había llevado a interesarme por Cántico, le contesté que mi iniciación a la poesía se la debí, siendo un muchacho, a Rubén Darío, que despertó mi imaginación porque “me hacía ir al diccionario a buscar palabras desconocidas, personajes mitológicos, datos de culturas exóticas”, además de tener “una musicalidad muy variada y a veces insólita y sorprendente, en la que sin duda me eduqué también el oído”. Luego, seguí, empecé a bucear, como entonces todos los aprendices de poeta, en la colección Adonáis. En un viaje a Madrid, en 1964, compré *Antiguo muchacho* de Pablo García Baena, que se había publicado en 1950. En el ejemplar anoté la fecha: abril de 1964.

En septiembre de 1964 me trasladé a Barcelona para cursar la licenciatura de Ciencias Económicas, y allí, en la delegación del FCE de Méjico, pude comprar, el 2 de julio de 1965 y en la semiclandestinidad, porque no se podía exhibir en las librerías, la 4ª edición (1965) de *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda, donde se recoge su último libro, *Desolación de la quimera* (1962). La asociación fue inmediata, y luego supe que los poetas de Cántico habían sido devotos de Cernuda hasta el punto de dedicarle un número extraordinario de su revista. Poco después, aunque el ejemplar no lleva fecha, debí de comprar en la Librería Francesa de Barcelona la antología bilingüe de Cavafis, en traducción francesa de Jorge Papoutsakis, publicada en 1958. Ya se habían alineado los astros: Rubén Darío – *Cántico* – Cernuda – Cavafis. Ya tenía la inspiración básica –hubo muchas más, claro– para mi primer libro de poemas, que se escribió desde el verano de 1965 al de 1966, y se publicó en febrero de 1967, cuando yo tenía diecinueve años, no veinte.

Volviendo a la pregunta de Jacobo Cortines, resumí así lo que podría considerarse mi iniciación a la poesía: “Lo que aprendí

de ese *pedigree* fueron cosas esenciales: la riqueza y la musicalidad del lenguaje, y sobre todo el uso del imaginario cultural para la expresión indirecta del yo, más allá de los mensajes doctrinales, las confesiones neorrománticas y las referencias a lo cotidiano y lo contemporáneo”.

En la Barcelona de mis veinte años emprendí, además de la de Ciencias Económicas, la licenciatura de Filología Española, en la Universidad Central, donde tuve de profesor a José Manuel Blecua. Blecua había sido suscriptor de la revista *Cántico*, y siendo un gran experto en el Barroco, es natural que los poetas del grupo le interesaran profundamente: a mí me habló de ellos, no en clase, porque daba Siglo de Oro, sino en los pasillos. Tras muchos detalles que omito, al acabar la licenciatura en Filología presenté en 1975 la memoria de licenciatura o “tesina”, que Blecua me dirigió, y que he citado más arriba. Blecua me prestó ejemplares de la revista, y también Manuel Álvarez Ortega. Hice un viaje a Málaga, Córdoba y Bujalance, y pude reunir documentación abundante y fotografías, que me proporcionaron Pablo, Juan Bernier y Mario López. En 1976 la memoria de licenciatura se publicó, convertida en un libro, que tuvo una segunda edición actualizada y muy ampliada en 2009, en la que incluí en el grupo, como benjamín, a Vicente Núñez<sup>9</sup>.

Si al indagar en la tradición en lengua española los orígenes ineludibles de la estética “novísima”<sup>10</sup> y los estímulos que la hicieron posible, se señalara como el más próximo la generación del 27, se estaría olvidando uno más cercano e igualmente decisivo: el grupo *Cántico*. A mi modo de ver, *Cántico* es un eslabón imprescindible para entender la evolución poética que arranca del Barroco (con ese gran cordobés que fue D. Luis de Góngora), pasa por el Parnaso, el Simbolismo, el Modernismo y la generación del 27 (especialmente Luis Cernuda) y desemboca en la poesía de los años sesenta, con el magisterio que fue (al menos para mí) *Antiguo muchacho* (1950) de Pablo García Baena, libro esencial en sí mismo pero

más notable aún por haber precedido en doce años a *Desolación de la quimera* de Luis Cernuda (1962).

Se trata de un legado y una deuda que asumo como propios, sin entrar a considerar coherederos, entre los vivos, a quienes lo sean sin saberlo o no crean serlo; ese es terreno que deberán desbrozar historiadores y críticos que no estén personalmente implicados. En todo caso conviene tener en cuenta un reciente testimonio: la novela *El joven sin alma*<sup>11</sup> de Vicente Molina Foix, uno de los incluidos por José María Castellet en *Nueve novísimos*.

*El joven sin alma* es una novela sobre la adquisición, por el protagonista-narrador y quienes lo rodean, de experiencia vital y de formación cultural en contacto tanto con la realidad como con la literatura y el cine. El episodio más denso es el tocante al llamado "grupo de los seis", cinco "novísimos" no meramente aludidos sino mencionados por sus nombres (Pedro Gimferrer, Ana María Moix, Vicente Molina, Leopoldo M.<sup>a</sup> Panero y yo mismo) más Ramón (luego Terenci) Moix. Ese grupo se reúne a diario, intercambia poemas y comenta clásicos y novedades. La adquisición de experiencia literaria incluye naturalmente la poesía. Vicente cita unos treinta poetas, desde Safo y Horacio hasta Juan Ramón, los surrealistas, el 27, Cavafis, Eliot, Pound, Rilke... También, como era de esperar, el grupo Cántico.

Cuenta Vicente Molina, en página 138 de su novela, una conversación telefónica que él mismo mantuvo con quien llama "el Poeta Fundador" (Pedro Gimferrer), que le aconsejó leer "los poemas blasonados del grupo Cántico" y "el nuevo libro de versos de Vicente Aleixandre, *Retratos con nombre*". La primera edición de este libro, n.º 10 de la colección El Bardo que publicaba en Barcelona José Batlló, lleva impresa la fecha de mayo de 1965. Más adelante, en página 224, recuerda Vicente a Leopoldo M.<sup>a</sup> Panero, a quien acababa de conocer, teniendo Leopoldo "dieciocho años menos cuatro meses aquel Febrero", y el propio Vicente "diecinueve cumplidos". Leopoldo había nacido el 16 de junio de 1948, y Vicente el 18 de



octubre de 1946. Leopoldo cumpliría así 18 años en junio de 1966, y Vicente había cumplido 19 en octubre de 1965: hechas las cuentas, el febrero que Vicente menciona ha de ser el de 1966. Y a continuación (página 226) escribe, haciendo un símil deportivo: “Nos veíamos todos los días [...] Yo tenía más puntos ganados en casa por mis lecturas de José Asunción Silva y el cordobés grupo Cántico, que a él le sonaban melifluos en el oído”. Es decir, que el testimonio de Vicente Molina, entre mayo de 1965 y febrero de 1966, confirma mi punto de vista acerca de la presencia de *Cántico* entre los novísimos de Barcelona y Madrid<sup>12</sup>.

En este orden de cosas, nos sale también al paso el poema “Homenaje a Pablo García Baena”, citado más arriba, que Alfonso Canales publicó en página 3 del número 304 de *Ínsula* (marzo de 1972):

Antes de que la lámina de plata  
entallara su aguzado perfil en la caoba,  
antes de que la peste cundiera en Spoleto  
y de que Montreux fuera  
un rosetón de ópalos lacustres;  
antes de que la noche en Venecia  
promoviera disturbios de humo azul y alcanfor,  
mucho antes incluso  
de que muriera Kublai Khan en Barcelona,  
había rosas rojas que, en bárbaros esmaltes,  
estofaban los corroídos mármoles paganos,  
y una música nacía, como lilas trémulas, por las flautas,  
e incendiaba, dalia ópima [*sic*], el ofertorio de las tubas [...]

Canales recuerda los versos 4º y 5º de mi poema “Tras el cerco de Ímola” (“La lámina de plata / entalla su aguzado perfil en la caoba”)<sup>13</sup>, la última frase de la prosa “El poema del Che” (“La peste había llegado a Spoleto” [*sic*]) de Leopoldo María Panero<sup>14</sup>, los versos 1º y 2º de “Cascabeles” (“Aquí en Montreux, / rosetón de los ópalos lacustres”), los 44º y 45º de “Oda a Venecia ante el mar

de los teatros” (“el aire / promovía disturbios de humo azul y alcanfor”) y el último de “Mazurca en este día” (“Kublai Khan ha muerto”) de Pedro Gimferrer<sup>15</sup>. Los cuatro últimos del fragmento citado del poema de Canales se refieren a la estética distintiva de Cántico, y en concreto a un poema de *Óleo* de Pablo García Baena: “Cántico de los santos en honor de Nuestra Señora de los Dolores de Córdoba”, reproduciendo casi literalmente sus versos 64 a 66 y 80 a 82, que rezan –nunca mejor dicho– como sigue: “Rosas rojas que en bárbaros esmaltes / estofan, venas tibias destilando, / los corroídos mármoles paganos [...] / esa música / que nace como lilas trémulas por las flautas / e incendia, dalia opima, el ofertorio de las tubas...”. Canales acentúa erróneamente *ópimas*, convirtiendo en esdrújulo el adjetivo *opimas*, errata que procede de la primera edición de *Óleo*<sup>16</sup>.

Cabe citar a este respecto el testimonio del propio García Baena. El 1 de julio de 2006, Javier Rodríguez Marcos le dedicó un artículo y una entrevista en *El País*<sup>17</sup>. En el artículo, que también tiene algo de entrevista, la voz de García Baena aparece entrecomillada; reproduzco aquí un fragmento, sustituyendo el entrecomillado por la cursiva:

*Éramos muy jóvenes y bastante ingenuos, recuerda García Baena. Tuvimos el apoyo de los tres grandes del 27 que quedaron en España: Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y Gerardo Diego. Creíamos que se estaba haciendo algo importante. Después vimos que no. Nos dimos cuenta de que había intención de dejarnos a un lado. Aquello nos desilusionó. Fuimos abandonando [...]. La travesía del desierto terminó en los años setenta, con la aparición de una generación que reivindicó el culturalismo de Cántico: los novísimos. Gimferrer se declaró poco menos que discípulo suyo, Guillermo Carnero publicó un libro que iluminó de nuevo la obra del grupo cordobés, y Luis Antonio de Villena se convirtió en el principal estudioso de la obra de García Baena. [...] El reconocimiento de los jóvenes devolvió la escritura a los poetas de Cántico. Se lo debemos a los novísimos. Si ellos se alimentan de nosotros, nosotros tomamos de ellos ese nuevo espíritu de vida. Vimos*

que no todo había sido inútil. [...] Casi todos volvimos a publicar, apunta García Baena.

Hubo, en efecto, un notable hiato en las publicaciones de los poetas de Cántico: 24 años en el caso de Julio Aumente (*Los silencios*, 1958; *Por la pendiente oscura*, 1982); 22 en el de Mario López (*Universo de pueblo*, 1960; *Museo simbólico*, 1982); 18 en el de Juan Bernier (*Una voz cualquiera*, 1959; *Poesía en seis tiempos*, 1977). En el caso de Pablo fueron casi 20 (*Óleo*, 1958; *Antes que el tiempo acabe*, 1978), ya que los sonetos de *Almoneda* (1971) fueron escritos entre 1940 y 1961<sup>18</sup>, hasta el punto de que uno de ellos, "Soneto a la luna", había aparecido ya en *Rumor oculto*. Ricardo Molina había muerto en 1968. En cuanto a Vicente Núñez (23 años entre *Los días terrestres*, 1957, y *Poemas ancestrales*, 1980), es difícil decir qué efecto pudo producirle mi libro de 1976, en el que no estaba incluido.

Para terminar este apartado dedicado a las razones y las motivaciones personales, quiero recordar un folleto que en 2010 me publicó la Universidad de Salamanca con el título de *El poeta subterráneo, o mis tres criptomanifiestos*<sup>19</sup>. En él explico que en mis comienzos como filólogo, ensayista e historiador de la Literatura había estado muy presente, junto a lo que esas actividades implican en el ámbito universitario, un criterio de poeta que reconocía en el pasado literario analogías aplicables a su propia poética:

Mis tres primeros títulos en el ámbito de la investigación universitaria (la *Antología de los poetas prerrománticos españoles*, 1970, y los estudios sobre *Espronceda*, 1974, y sobre *El grupo Cántico*, 1976) estuvieron, en su elección como objeto de trabajo y en su interpretación, determinados en buena parte por los problemas que en aquellos años me planteaba la práctica de la poesía, y tuvieron así una doble naturaleza, en cuanto fueron en cierto modo manifiestos encubiertos.

Dejando a un lado los dos primeros, en esa publicación salmantina de 2010 señalo que la significación *pro domo mea* de mi reivindicación de Cántico en el libro de 1976 quedaba expresa desde su primera página, donde escribí que para mí “el valor histórico” de Cántico y “la razón de su actualidad y su proyección hacia el futuro” estaban en ser el eslabón “entre la gran poesía de anteguerra y los intentos de renovación que tienen lugar desde principios de la séptima década” de aquel siglo XX, y en “haber proclamado la autonomía del lenguaje y negado su reducción al rango de vehículo para otros fines”, con lo cual me estaba refiriendo a los primeros pasos de lo que pocos años antes se había manifestado como “estética novísima”, y a las limitaciones que consideraba inherentes a la poesía social y al intimismo confesional directo y primario, es decir, a la herencia neorromántica cuya obsolescencia había aplaudido en el libro de 1974 sobre Espronceda.

En ese libro de 1976 condenaba toda una época, considerándola “un contexto de crispaciones”, desde el tremendismo a la poesía social, y me permitía sobrevolarla con sorna o indiferencia hacia casi todo el Olimpo hispánico. No cabe la menor duda de que algo o mucho de injusticia había en ello, pero es ley y fe de vida de la juventud el ser osada, extremada e injusta, sobre todo en los momentos de ruptura y cambio estético. Militando en ese cambio reservaba mi admiración para el grupo *Cántico* –aunque de hecho, y sin decirlo abiertamente por respeto hacia los vivos, estaba ante todo pensando en Pablo García Baena– debido a las características que entendía configuraban su poética: cuidado extremo de la palabra, neobarroquismo, intimismo culturalista. Decía a ese respecto:

Acaso la característica más relevante de Cántico sea la abrumadora presencia de un intimismo que, si bien procede de las emociones y experiencias de la vida cotidiana, se expresa al margen de todo realismo y de todo descriptivismo directo de sensaciones o sucesos. Por esa razón puede aplicársele el calificativo de *culturalista*. Esta manera de expresar el yo lírico será uno de los

elementos diferenciadores de la renovación de la poesía castellana a partir de 1960<sup>20</sup>.

Si existe una verdad universal, en el espacio y en el tiempo, en el ámbito de la poesía culta, es que toda supuesta creación *ex nihilo* es en gran parte una continuidad ignorada o enmascarada, y en consecuencia toda ruptura es parcial, y toda originalidad plural, generacional y colectiva.

### La poética de Cántico

Pablo García Baena no ha tenido la tentación de extenderse en consideraciones teóricas acerca de sus propósitos, creyendo, no sin razón, que la mejor teoría es la práctica, y que la teoría palidece si no la respalda una práctica relevante en sí misma.

Fue Ricardo Molina quien formuló en el terreno teórico, con la aquiescencia de sus compañeros y en su nombre, una poética reveladora de la disidencia y la peculiaridad de *Cántico* en el panorama poético de la primera posguerra española. Ricardo estaba, como profesor, versado en el análisis de textos y en la inferencia a partir de ellos de los principios estéticos en que se fundaban. Además sabía, sin la menor duda, que los escritores, aisladamente o en grupo, pasan a las Historias de la Literatura bajo etiquetas y eslóganes que se transmiten y repiten acríticamente y que resulta muy difícil matizar; y posiblemente quisiera asegurarse de no dejar en manos de extraños la formulación de la poética de *Cántico*, una poética que corría el riesgo de ser malinterpretada, cuando no ignorada, por ser excéntrica, tanto en sentido estético como geográfico.

En las páginas finales de los sucesivos números de la revista *Cántico* fue Ricardo Molina exponiendo, en forma unas veces de reflexiones y otras de artículos-resena<sup>21</sup>, una poética cuyos eslabones pueden agruparse en función de los autores y los temas a los que están dedicados.

En el n.º 1 (octubre de 1947), “Decadencia de la imagen” y “Gerardo Diego y el soneto” realzan la tradición inmediata formada por Juan Ramón y el 27, cuyo magisterio, en opinión de Ricardo, falta en un presente en el que prevalece una retórica de asuntos y estrofas que, aunque no se diga expresamente, ha de ser el garcilasismo, al que reprocha falta de imaginación y asimilación superficial y carente de motivación emocional de la clasicidad del Renacimiento.

En el n.º 4 (1948), “Vicente Aleixandre, o el fuego creador y destructor” elogia la alta temperatura emocional y humana distintiva de *Sombra del paraíso* (1944) y de los libros anteriores, *Espadas como labios* (1932), *Pasión de la tierra* y *La destrucción o el amor* (1935 ambos). Ninguno viene mencionado, pero el título de la prosa citada es una clara alusión al último de ellos. Para Ricardo Molina la obra de Aleixandre será siempre prueba de que se puede alcanzar un elevado contenido de verdad existencial sin renunciar a la calidad literaria.

En la segunda época, el n.º 9-10 (1955, extraordinario homenaje a Luis Cernuda), trae el artículo “La conciencia trágica del tiempo, clave esencial de la poesía de Luis Cernuda”, que ha de ser leído teniendo en cuenta que el grupo *Cántico* consideraba a Cernuda su “padre y maestro mágico”. Ricardo intenta aquí desacreditar el sambenito que atormentó a Cernuda toda su vida, la supuesta dependencia de *Perfil del Aire* (1927) con respecto a Guillén, basada no en *Cántico* (1928) sino en los numerosos poemas publicados por Guillén varios años antes de la aparición del libro. No es asunto que quepa exponer aquí con detalle: para Ricardo, lo distintivo de la poesía de Cernuda es la conciencia trágica del tiempo, el desengaño y la vivencia conflictiva de la existencia, frente a la serenidad y el asentimiento a la condición humana de Guillén. Definiendo como “gigantesca y purísima elegía”, no impostada ni retórica sino auténtica en su percepción angustiada de la temporalidad, la obra de Cernuda, Ricardo Molina la consideraba, tanto como la de Aleixandre,

pedra de toque reveladora de la falsedad retórica del tremendismo existencial de la posguerra.

La historiografía literaria española habla de “rehumanización” y “tremendismo” a propósito de la orientación existencialista de la poesía española de los años 40. En “Obsesión de la muerte en la poesía actual”, también en el n.º 2, Ricardo Molina lamentaba que esa tendencia se hubiera convertido en dominante, dando lugar a “una aspiración (con demasiada frecuencia detenida en el tópico vago y vulgar) hacia una pretendida profundidad filosófica”, carente de la motivación que procede de la experiencia y del pensamiento guiado por la emoción. En la misma línea argumental y en el mismo n.º 2, “El Romanticismo, estilo cómico” censuraba la herencia del Romanticismo utilizando el término “cómico” en sus dos acepciones de “teatral” y “risible” para poner sobre aviso a los poetas sentimentales: “El Romanticismo hace gestos desmedidos; emplea para conseguir sus efectos contrastes violentos de luz y de sombra, con técnica de escenógrafo...”

Frente a la desmesura y la retórica, al “romántico aquelarre”, “Realidad y magia”, en el n.º 3 de la primera época (1948), proponía el “Realismo mágico” partiendo del recuerdo incompleto de un cuadro del aduanero Rousseau, *La gitana dormida*, que Ricardo describía como “un tañedor de arpa adormecido que yace en la atmósfera lunar del desierto a la sombra heroica de un león”. En realidad, no es tañedor sino tañedora, y no de arpa sino de laúd o bandurria. Nuevo puyazo, pues, al Romanticismo, como el de “Los poetas ingleses metafísicos” en el n.º 4 de la primera época (1948), que ensalzaba (a propósito de la aparición de los vols. 44 y 45 de la colección Adonáis), la actualidad del Barroco con preferencia al Romanticismo.

En la segunda época, n.º 4 (1954), “A good love poem... is prose”, comentando una cita de Eliot, unida a la advertencia de Rilke en *Cartas a un joven poeta* acerca del peligro de abandonarse a la facilidad de la verborrea sentimental, daba a entender que las

emociones deben ser elaboradas y filtradas por el pensamiento, para no convertirse en la peor de las mediocridades de la tradición neorromántica. En el n.º 6 de la segunda época (1955), “Autenticidad y humanidad” reprobaba el impudor de los poetas dados a “ostentar su biografía sentimental”, desde el apriorismo de que la vida consiste sólo en tragedia y llanto, dándose el caso de que “se ha hecho de la angustia piedra de toque de la autenticidad, creándose así una angustia retórica, una tragedia convencional, un tono de voz tan desaforado que linda con el grito, o tan apagado y alicaído que suena a responso hipócrita”.

En el 6 de la primera (1948), “La poesía de Rafael Laffón” comenzaba por sistematizar las observaciones que habían ido configurando la poética de Ricardo Molina hasta ese momento, y su censura de los excesos retóricos y la falta de autenticidad del tremendismo. Merece la pena citar con cierta extensión –y lo he hecho otras veces por ese motivo– este texto fundamental:

Ahora que la humanización de la poesía infunde calor y vida nuevos al poema, numerosos valores fundamentales quedaron relegados, por contraposición, a un segundo término penumbroso, viviendo en precario, arrinconados por la ofensiva del romanticismo imperante. A la poesía anterior, preocupada constantemente desde el modernismo por su esplendor formal, ha sucedido una poesía opaca, impermeable a los problemas del arte, rebosante de pretensiones filosóficas, obsesionada por el tema del hombre, atenta a los latidos de la interioridad individual, como si lo único que definiera a la poesía fuera la conciencia torturante de la humana inquietud. Porque la misma esfera de lo humano diríase en ella limitada a un solo aspecto: el trágico. Poesía tragicohumana, opresora, patética, que nos sumerge en golfos de angustia o despliega a nuestra contemplación sombríos horizontes, a veces teatrales, que recuerdan los convencionalismos románticos. Pero la poesía es, y siempre fue, algo más que un testimonio psicológico o un documento de la vida interior o la constatación de las impresiones del mundo externo en el espíritu; es, ante todo,



arte, encantamiento, sensible delicia, "splendor". El criterio imperante mueve al crítico, viciado por el ambiente, a buscar en el poema algo tan imponderable como la autenticidad, la angustia, la humanidad, sin que pesen apenas en el juicio estimativo la belleza, el lenguaje, la música...

Hemos visto hasta la saciedad que Ricardo Molina rechazaba las actitudes "humanizadoras" de la posguerra, por fomentar una retórica basada en el engolamiento existencial y la impostación trágica. Para él, la poesía debía ser siempre y ante todo atención al lenguaje. Como caso ejemplar destacó la musicalidad de la palabra gongorina ("Perfección", n.º 7 de la primera época, 1948) y la capacidad de Juan Ramón para destilar su rica sensibilidad al margen del lenguaje lexicalizado, dejando siempre un nódulo de misterio al que sólo la intuición puede acceder ("Juan Ramón Jiménez", n.º 8 de la primera época, 1949).

El otro gran tema que *Cántico* tenía que afrontar era la poesía llamada social. En el n.º 3 de la segunda época (1954), "La poesía comprometida" distinguía entre *poesía comprometida* propiamente dicha y *poesía-mensaje*. La primera, caracterizada por ser un vehículo de expresión ideológica, corre el riesgo de convertir al poeta en un propagandista y, sobre todo, carece de poeticidad al consistir en mensajes racionalmente producidos, sin la imbricación de pensamiento y emoción que es consustancial a la poesía. La segunda es aquella que, si bien tiene un origen ideológico, lo asume de manera no programática, sin reducir el poema a mero vehículo proselitista: es la de los grandes y eficaces poetas comprometidos, como Víctor Hugo o Pablo Neruda.

El compromiso literario siguió preocupando a Ricardo Molina, y volvió a él en un texto del n.º 6 de la segunda época (1955), "La poesía social como épica contemporánea". Si el poeta, sin más propósito que expresar sus emociones, libre del autoencargo, supiera conectar instintivamente con la comunidad de que forma parte, escribiría:

Una auténtica poesía social, esto es, una poesía que mantuviera su dignidad y libertad poéticas sobre todo y frente a todo, pero que a la vez fuera fiel portavoz de los problemas, ansias, inquietudes, miserias y grandezas de la colectividad. No una poesía de partido, no una poesía encauzada por programa político alguno.

Y en el n.º 8 de esta segunda época (1955), “Sobre la comunión entre escritor y pueblo” afrontó Ricardo Molina el principal de los problemas inherentes al arte comprometido: cómo entrar en contacto con un público amplio carente de educación sin caer en la fabricación de unseudodiscurso degradado sin más objetivo que la inmediatez propagandística.

Este recorrido por las páginas de *Cántico* ha puesto ante nosotros la formulación por Ricardo Molina, a lo largo de los años, de la poética del grupo, en su adquisición de autodefinición e identidad. Más de una vez la he resumido en estos cinco puntos:

1º. Asunción de una poeticidad fundada en la imaginación y en el rechazo de la reducción de la palabra a vehículo para la comunicación conscientemente premeditada.

2º. Voluntad de enlace con la tradición, específicamente con los Siglos de Oro y el Barroco, y con la poesía contemporánea que representan Eliot, Rilke, Juan Ramón y el 27.

3º. Rechazo del Romanticismo, por su discurso confesional y visceral primario y en bruto, declamatorio y exhibicionista; del Purismo, por su asepsia frente a lo emocional y existencial; del Surrealismo, por su autismo irracional y su consiguiente incapacidad para la comunicación.

4º. Rechazo, en lo estrictamente contemporáneo español, del garcilasismo, del tremendismo, de la poesía social, y de toda autocensura que excluya lo no común, lo no cotidiano y lo no contemporáneo en nombre de la comunicación mayoritaria.

5°. Asentimiento a un humanismo integral, vitalista, espontáneo y auténtico; a los referentes culturales y al realismo mágico; a una poesía de alcance colectivo e ideológico, siempre que proceda del pensamiento y la emoción individual.

### **Santoral al dorso**

El primer libro de Pablo, *Rumor oculto* (1946), tiene, además de una sentimentalidad a flor de piel que recuerda al Juan Ramón Jiménez de la primera época, un tema muy visible: la pérdida de la inocencia y el acicate del amor carnal, en conflicto con la moral religiosa y en sintonía con la naturaleza en el verano, la época del año en que su vitalidad aparece más poderosa y afín al despertar de los sentidos: es el asunto de "Tentación en el aire". El verso largo, el discurso de período amplio y complejo y el léxico abundante y preciso aparecen ya en este primer libro, y se mantendrán y enriquecerán en los sucesivos. "Llanto de la hija de Jephthé", de *Mientras cantan los pájaros* (1948), es una elegía a la sensualidad no lograda, de nuevo asociada a un contexto veraniego; y aquí el personaje bíblico de la doncella muerta antes de conocer el amor se convierte, por analogía, en una proyección del conflicto entre hedonismo y norma emanada del poder instituido, con lo cual tenemos ya juntos y en pie los dos enemigos de la carne: la religión y la sociedad. De la primera emana la autocensura, de la segunda la represión. "Verónica" introduce otra víctima de la privación, similar a Gidá, la hija del caudillo hebreo; "Himno a los santos niños Acisclo y Victoria", la inocencia anterior a la tentación. Otros poemas de *Antiguo muchacho* evocan la infancia desaparecida: "La calle de Armas", "El Corpus", "El puesto de leche", "Bajo la dulce lámpara". *Junio* (1957, otra vez la simbología veraniega) es "un himno al amor realizado y pleno", mientras *Óleo* (1958) introduce la insatisfacción, el fracaso y el arrepentimiento, tal como "Viernes Santo", de *Antes que el tiempo acabe* (1978).

En mi libro de 1976 sobre *Cántico* hablé, a propósito de Pablo, de “correlato religioso prescindible”, y sin duda me expresé con excesiva rotundidad e insuficiente matización, puesto que fui mal entendido, al referirme a la lectura que los textos en sí mismos permiten y a la mía propia, no a las intenciones de su autor. Consciente de ello, al reeditararlo en 2009 sustituí la frase por “culturalismo religioso”. Mi punto de vista a este respecto suele entenderse impropriamente, como si supusiera negar a Pablo García Baena la espiritualidad y las convicciones propias de un creyente, cosa que jamás he pretendido. Cito literalmente de 2009:

Entiendo por culturalismo la proyección del yo lírico en personajes y circunstancias externas que lo expresan indirectamente y por analogía. Si uno de los dogmas de *Cántico* era la conciencia de los peligros que suponía la prolongación de la escritura romántica (Ricardo Molina había publicado una reflexión crítica titulada “El Romanticismo, estilo cómico”), no es extraño que Pablo García Baena adoptara, para soslayarlos, una opción culturalista, tomando los ingredientes analógicos de la cantera de la religiosidad popular andaluza, tan llamativamente distintiva por su densidad estética, su arraigo en la vida popular y su presencia en el ámbito familiar y en el callejero. Esa estética de referente religioso genera un universo simbólico en el ámbito de las emociones, las actitudes y los valores humanos, independiente de la creencia, la doctrina o la ética religiosa, aunque no contraria a ellas. Es decir, no supone negarlas pero sí impide entender tales textos como poesía intrínseca y confesionalmente religiosa.

Un creyente puede ponerse a rezar en un rincón teniendo en la mano un par de palitroques atados con un cordel para formar una cruz, o puede hacerlo ante el altar mayor de una iglesia rococó de Baltasar Neumann. En uno y otro caso sus sentimientos religiosos serían idénticos, pero la iglesia es una obra de arte, y los palitroques no. Del mismo modo, hay una poesía religiosa que no se agota en la manifestación de esos sentimientos, sino que los trasciende.

“Verónica” comienza imaginando a la Verónica, largo tiempo después de la muerte de Jesús, rememorando el momento en que se le acercó durante el camino al Calvario y le enjugó el rostro con el lienzo en el que, según una tradición piadosa, iban a quedar impresos sus rasgos. Ese lienzo se encuentra plegado en un arca que, a mi modo de ver, actúa como símbolo de la memoria; también es prenda de compasión y ternura, de un amor frustrado por la violencia y la intolerancia de una sociedad cuyos valores y normas degradan e imposibilitan los impulsos más auténticos y nobles del ser humano. La pertenencia del episodio al anecdotario de la Pasión, y hasta los personajes mismos de Cristo y la Verónica, resultan trascendidos por el alcance simbólico que el poema incorpora a sus referentes, y que permite que el poeta exprese sus propios sentimientos –la lamentación por el amor imposible– por mediación suya. Distintos personajes de otra época y en situación semejante hubieran podido expresar esos mismos sentimientos u otros semejantes, por ejemplo, Romeo y Julieta. Pero un creyente no puede ponerles un altar y rezarles.

La religión es una aventura espiritual y un acervo de pensamientos y emociones cuyo alcance intelectual y artístico excede y trasciende lo propiamente religioso. Yo mismo he escrito un libro con el título de *Espejo de gran niebla*, una expresión en que Santa Teresa se refiere a la ausencia de Jesús en el alma por efecto del pecado, y que yo empleo por analogía para referirme a la ausencia de amor humano. Y he escrito un poema titulado “Sagrado Corazón y Santos por Iácopo Guarana” exclusivamente para referirme al autoexilio en el arte de quien no quiere tener contacto con la realidad, porque ese cuadro lo pintó a comienzos del XIX un discípulo de Tiépolo que se creía aún en tiempos de Luis XV. El anacronismo de Guarana y su incapacidad para ver la realidad fue lo que me indujo a escribir el poema; su asunto era, por lo tanto, prescindible.

En consecuencia, si dije en 1976 que “Himno a los santos niños Acisclo y Victoria” me parecía la evocación de “dos niños muertos sin que haya tenido tiempo de destruirse en ellos ese mundo hermoso y alucinado de la infancia, incontaminado de realidad”, y que “la pureza y la santidad de que habla el poema son, en primer lugar, la capacidad de imaginación y sorpresa no destruidas por la experiencia, dentro de cuyas coordenadas son también, en un terreno más concreto, el desconocimiento del trato amoroso”, no estaba afirmando que se tratara de un poema *irreligioso* sino, como explícitamente lo llamé, *arreligioso*. Dicho de otro modo y en mi lectura, no adverso a la religiosidad sino inteligible al margen de ella, lo cual permite que “el martirio de los dos niños sirva al poeta para expresar sus preocupaciones personales”<sup>22</sup>, y no quiere decir que el concepto de santidad carezca de sentido para él –no lo tiene, en cambio, para mí–, pero sí que estamos ante un poema de doble fondo, que va más allá de la poesía sacra o religiosa hímica y celebrativa.

De hecho, si Pablo proyecta en personajes femeninos (Gidá y Verónica) su personalidad y sus emociones, o, dicho de otro modo, si designa un yo poemático femenino, nos está indicando que estamos ante la expresión de un homoerotismo apenas velado, el mismo que da razón de “Viernes Santo”. Dicho así lo que no he querido antes explicitar, acaso ahora se entienda mejor por qué consideré “prescindible” el imaginario religioso de algunos de sus poemas.

“Viernes Santo”, de *Antes que el tiempo acabe*, es un poema de referente religioso, la conmemoración cristiana de la muerte de Jesús, con todas sus implicaciones penitenciales y su liturgia propia: el color sangre de las vestiduras, el despojamiento en los oficientes y en el templo, sin adornos y en penumbra, y ante todo la meditación acerca de la pasión y muerte de Jesús. Todo ello está explícito o implícito en el poema, con la carga sensorial y emotiva del Catolicismo Romano y la religiosidad andaluza.

Con eso sólo el poema podría haberse escrito. Pero se trataría entonces de un texto respetable desde el punto de vista de la fe, pero poco atractivo desde el de la literatura. Lo que le confiere ese atractivo es un segundo estrato textual que no niega el primero, sino que le confiere una poeticidad superior. Estamos en todo caso ante una construcción mental de origen ignaciano, adquirida en los ejercicios espirituales: la “composición viendo el lugar”.

Hablo de un segundo estrato textual porque en el poema se ha desdoblado la meditación consustancial a la liturgia del Viernes Santo. En efecto, esa meditación tiene la función de aproximar al creyente, intelectual, sensible y emocionalmente, a la pasión y muerte de Jesús; hacerlo interiorizar lo uno y lo otro hasta el punto de compartirlo, en la medida en que sea posible.

Cualquier creyente, con independencia de su situación biográfica y existencial, puede y seguramente debe asumir el sufrimiento humano de Cristo, y entenderlo en aras de la Redención. Y cabe que ello ocurra en alguien colmado de felicidad y éxito en su vida personal, pero también en quien es víctima de la tristeza, la desgracia y el fracaso; y es aquí donde el poema adquiere la trascendencia literaria que no niega la religiosa, sino que la trasciende. Me explico señalando algo que la lectura del texto nos revelará en seguida.

El poema acumula las referencias religiosas: la traición de Judas, las negaciones de San Pedro, la autoexculpación de Poncio Pilatos, la flagelación, el camino hacia el Calvario, la prepotencia de los sacerdotes hebreos, los soldados romanos jugando a los dados al pie de la cruz, el terremoto y el eclipse que según la tradición señalaron como sobrenatural la muerte de Jesús.

Pero es también evidente desde el primer verso que el ámbito del poema no es necesaria y excluyentemente una iglesia, y es incluso posible que se esté utilizando el concepto de “Viernes Santo” en un sentido figurado, no literal. ¿En qué iglesia estaría tomándose “helada ginebra”, oyéndose canciones sentimentales del

brasileño Roberto Carlos, y podría decirse al vecino “nos desnudamos, rito sobre el lecho”, y “no apagues la luz, quiero verte los ojos”?

El poema puede recrear dos situaciones y dos espacios, intercambiables y emocionalmente análogos: 1º) una iglesia como espacio real en el que ocurre la liturgia del Viernes Santo, al que se asocia como espacio imaginario el de un encuentro amoroso; 2º) un encuentro amoroso al que se asocia como espacio imaginario una iglesia en Viernes Santo.

Un poema como “Viernes Santo” no niega la fe del cristiano: sin esa fe no se habría escrito, pero no se agota en ella. Como manda la liturgia del Viernes Santo, ha habido una identificación con el martirio que Cristo sufrió en su condición corporal humana. Con esa humanidad se identifica la del autor, que ha sufrido igualmente por amor, aunque por otra clase de amor. La meditación sobre el primer sufrimiento lleva, por analogía, a la que tiene por objeto el segundo; y ambas se van entrecruzando con la técnica del montaje cinematográfico. Entre las dos hay, con todo, una diferencia fundamental: en el segundo sufrimiento no parece haber redención. En este caso, la palabra se escribe con minúscula.

A propósito del poema puede hablarse de “culturalismo religioso” por dos razones: porque no estamos ante un caso de poesía sacra, es decir, de contenido exclusivamente religioso, como la serie de romances de Lope titulada “La Pasión de Cristo”; y porque el sufrimiento amoroso podría expresarse sin correlato religioso alguno, o por medio del imaginario penitencial de otra religión, si lo fuera la del poeta.

Es innegable que la religiosidad católica impregna la tradición, el urbanismo y las artes decorativas de Andalucía. Es una señal colectiva de identidad, y está además unida inextricablemente a la historia personal de Pablo García Baena, y a la presencia en su memoria del contexto y el imaginario cordobés. Desde ese punto de vista se entiende mucha de la santería que aparece en sus poemas.



Entre la creencia básica que define al creyente, el dolo pío y el pintoresquismo del arte, las tradiciones y el folclore hay un gran trecho. ¿Es artículo de fe la historicidad de San Acisclo? Muy dudosa es la de Santa Victoria, que acaso no sea más que un concepto mal interpretado (la victoria de San Acisclo), como lo es “Verónica”, personificación de la expresión “imagen verdadera”. El imaginario religioso de Pablo García Baena me ha recordado siempre *El poema de Córdoba* de Julio Romero de Torres, cuyo panel mayor es el dedicado a la Córdoba cristiana, lo que no lo convierte en un acto de fe.

Espero haber dejado ya claro este asunto, y no tener que seguir dando explicaciones a su respecto. Con todo, quiero dar las gracias a quienes, a lo largo de los años, me han hecho ver que no conseguí hacerme entender en un primer momento. Ante todo a Pablo, habida cuenta de su prosa titulada “Puebloamor”<sup>23</sup>, dedicada a Mario López:

Mucho se ha hablado y dudado de la religiosidad de los poetas de *Cántico*, pero tan sinceras eran la exaltación carnal como el cordonazo penitencial que desemboca en un Miércoles de Ceniza. De esa paganía, que era sólo un total rendimiento a la belleza, de esa liturgia ornamental y andaluza tan grata a los sentidos y a Dios, se nutrió *Cántico*.

De acuerdo: se puede ser al mismo tiempo creyente y carnal, y tan sincero en la obediencia a los impulsos de la naturaleza como en el arrepentimiento desde la adhesión conflictiva a una moral religiosa que los condena. Pero no estamos hablando de eso. No se trata de ideología y de moral, sino de teoría literaria, ya que los referentes religiosos exceden y trascienden la religiosidad, especialmente cuando se utilizan para la expresión analógica y velada de la intimidad.

Las creencias religiosas, la contradicción entre el asentimiento a la moral que les está asociada y su transgresión, y la naturaleza misma de esa transgresión, nunca fueron de mi incumbencia;

ni siquiera estoy seguro de haberlas detectado ni de haber comprendido, en un primer momento, su verdadero alcance. Con el paso del tiempo he llegado a perfilarlas, respetándolas siempre pero sin compartirlas nunca. En cambio, tanto la suntuosidad de la palabra como la vastedad de la imaginación que habían servido para expresarlas han sido siempre, hasta hoy, el motivo de mi admiración y mi asentimiento.

### La técnica del verso

*Rumor oculto* fue un libro experimental en el que Pablo García Baena se propuso adquirir el instrumento verbal adecuado a la expresión de su mundo interior, regido por una imaginación de raíz barroca y anclado tanto en la tradición como en la modernidad. Si bien la “Égloga de Belisa” está escrita en liras, y junto a ella el libro incorpora la recreación de formas popularistas en “Cantigas a las manos de Nuestra Señora”<sup>24</sup>, el conjunto prefiere el verso libre y blanco. Un esquema isométrico como el de “Jardín” (alejandrinos canónicos y simétricos en su pausa medial) resulta excepcional. Frente a esa regularidad, unas veces se establece una pauta métrica para acto seguido romperla, y otras, en cambio, rige la variedad ilimitada.

“Otoño en los castaños” testimonia que la ruptura es deliberada, y quiere ser ostensible: 29 alejandrinos entre los que disuena el verso 14<sup>o</sup>: “Un pájaro vuela por los pinos. ¿Son tus alas...”. Tan fácil hubiera sido adaptarlo a la norma (“Vuela un pájaro por / los pinos. ¿Son tus alas...”), que es imposible no concluir que la renuncia a ella ha tenido el propósito, precisamente en el centro del poema, de quebrar el sonsonete, quizá para conseguir un tono conversacional acorde con la sinceridad confesional que el poema quiere mostrar. La ruptura es más moderada en “Sólo tu amor y el agua”: un endecasílabo (el verso 14<sup>o</sup>) en serie alejandrina, de 24 versos si unimos los dos heptasílabos finales.

“Tentación en el aire”, “Andaban allá lejos” y “Elegía” están también basados en una pauta alejandrina, pero desbordada por versos de entre 5 y 17, 7 y 11 y 3 y 11 sílabas, respectivamente. En la endecasilábica y la alejandrina a un tiempo, junto a versos de arte menor, “Elegía para un amigo muerto”, con ruptura ostensible en 4º-5º y 24º. “Elegía a Chopin en un atardecer de Octubre” y “Ginés Liébana, Ibiza 35” exhiben una gama polimétrica amplísima y ajena a cualquier pauta. En resumen, *Rumor oculto* viene a ser el banco de pruebas de una educación de la pluma y el oído que alcanzará la plenitud en *Mientras cantan los pájaros*.

En este su segundo libro, Pablo García Baena adquiere la técnica del versículo acentual ajeno al cuento de sílabas (“Llanto de la hija de Jephté”, “Noche del vino”, “Verónica”), sin renunciar a la regularidad del alejandrino (“La fuente del arco”, “Oda a Gregorio Prieto”, “A solas con tu lámpara”) o del endecasílabo (“Primavera”). En “A solas con tu lámpara”, con la ruptura que aporta el verso 35º, totalmente prosaico y arrítmico en sus 22 sílabas; en “Primavera” con un endecasílabo de acentuación pregarcilasiana (“Hay una calma que el tiempo adormece”). La misma gama (versículo, verso libre, alejandrino, endecasílabo) conforma a partir de aquí su obra toda, con algunos matices: el ocasional verso corto (heptasílabo blanco en “Sansueña”, de *Junio*; el romance hexasilábico en “Pasó entre los hombres”, de *Óleo*); el soneto endecasilábico de *Almoneda*; la eficaz combinación en “Delfos” (*Antes que el tiempo acabe*) de una primera parte en verso de 5 y 11 sílabas, y una segunda en verso libre polimétrico.

Al mismo tiempo que perfecciona el verso y el versículo caudaloso y de cuidada musicalidad, la obra de Pablo García Baena adquiere el caudal y la profundidad del poema largo: 56 versos en “La huerta de la Cruz” (*Antiguo muchacho*), 60 en “Oda a Gregorio Prieto” (*Mientras cantan los pájaros*), “El pálido extranjero” y “El Corpus” (*Antiguo muchacho*), 68 en “A solas con tu lámpara” y 73 en “Verónica” (*Mientras cantan los pájaros*), 77 en “Tentación en el aire”

(*Rumor oculto*), 91 en “Noche del vino” (*Mientras cantan los pájaros*) y “La vida es como un bosque” (*Antiguo muchacho*), 94 en “Cántico de los santos...” (*Óleo*), 136 en “Narciso” (*Junio*), 152 en “Llanto de la hija de Jephthé” (*Mientras cantan los pájaros*), entre otros.

Mi conclusión, después de lo dicho, mantiene la de hace más de cuarenta años: “Pablo García Baena es un poeta de obligado estudio en cualquier panorama de la poesía española de posguerra; su maestría en el manejo del verso y de la palabra lo ponen a la altura de los más grandes poetas españoles del siglo XX”<sup>25</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este capítulo 7 apareció como estudio preliminar de la antología de poemas de Pablo García Baena titulada *Un navío cargado de palomas y especias*, publicada en 2018 y Sevilla por la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales & Consejería de Cultura & Centro Andaluz de las Letras, 2018. Durante el mes de diciembre de 2017 mantuve con Pablo horas y horas de conversación telefónica, en las que comentamos algunos de sus poemas casi verso a verso. De esas conversaciones ha resultado la versión final del repertorio de notas que lleva esta antología. Con infinita paciencia Pablo me escuchaba leerle versos y pasajes cuyo significado no me parecía trasparente, me aclaraba la acepción de una palabra, la forma o la función de un apero de labranza o un instrumento artesanal, la presencia peculiar de algún santo en el imaginario popular, el recuerdo de una estampa, la alusión a un determinado escenario urbano de la ciudad de Córdoba. Si ocasionalmente le señalé que se había tomado alguna libertad con la Historia, con el santoral o con el lenguaje, siempre reivindicó, con una sonrisa perceptible a través del tono de su voz, el derecho a disponer de las licencias poéticas propias de la soberanía de su imaginación.

Recuerdo esos días de largas conversaciones como un verdadero privilegio. No podía yo suponer que el día 30 de diciembre, en el que puse punto final a este estudio, iba a oír por última vez la voz de Pablo. El 14 de enero de 2018 me sorprendió la inesperada y triste noticia de su fallecimiento. Era un maestro con cuya desaparición pierde la poesía española una irremplazable clave de bóveda.

<sup>2</sup> Aunque un accidente de última hora impidió a Pablo encontrarse en persona en el acto, dispuso con mucha antelación de las preguntas que iba a formularle Jacobo Cortines, y sus respuestas, dictadas por teléfono, fueron leídas por Juan Lamillar.

<sup>3</sup> Enrique Martín Pardo (ed.). *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio, 1970, 17.

<sup>4</sup> José María Castellet (ed.). *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores, 1970.

<sup>5</sup> Guillermo Carnero. *El grupo Cántico de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, Madrid, Editora Nacional, 1976.

<sup>6</sup> Málaga, Diputación Provincial, Instituto de Cultura, 1976, 2 vols. Viene recogida en Pablo García Baena. *Lectivo*, Jerez de la Frontera, Ayuntamiento, 1983, 88-108. El párrafo citado, en página 108.

<sup>7</sup> Barcelona, Lumen, 1971. Tuvo una segunda edición en 1994.

- <sup>8</sup> *Selva varia [Sobre poesía y poetas]*, Benalmádena, E.D.A. Libros, 2007, edición de Francisco Ruiz Noguera & Francisco Javier Torres, 95-100; lo citado en página 100.
- <sup>9</sup> Madrid, Visor & Fundación Vicente Núñez, 2009.
- <sup>10</sup> Me refiero a una estética que era signo de los tiempos más allá del índice de la antología de 1970.
- <sup>11</sup> Vicente Molina Foix. *El joven sin alma. Novela romántica*, Barcelona, Anagrama, 2017.
- <sup>12</sup> Resumo lo expuesto con más detalle en “El baúl de los recuerdos”, *Cuadernos del Sur* (suplemento literario de *Diario de Córdoba*) 14 X 2017, 7. Debo señalar que en ese artículo un inexplicable *lapsus calami* atribuye a *Antiguo muchacho* la fecha de 1956.
- <sup>13</sup> *Dibujo de la Muerte*, Málaga, El Guadalhorce, 1967, 53. *Novísimos* 211.
- <sup>14</sup> *Así se fundó Carnaby Street*, Barcelona, Llibres de Sinera, 1970, 29; *Novísimos* 248.
- <sup>15</sup> *Arde el mar*, Barcelona, El Bardo, 1966, 12, 14 y 16. *Novísimos* 160, 162.
- <sup>16</sup> Madrid, Ágora, 1958, 43.
- <sup>17</sup> Respectivamente “Cántico, Cernuda, el silencio y la gloria”, y “La poesía es misterio y precisión”. El artículo viene citado dos veces en Pablo García Baena. *Mientras cantan los pájaros. Antología poética (1946-2006)*, ed. Felipe Muriel, Madrid, Cátedra, 2015, 32 n. 43 y 37 n. 54.
- <sup>18</sup> *Almoneda* viene en la primera recopilación de la obra poética de Pablo, cuya portada declara no contener poemas posteriores a 1961: *Poemas (1946-1961). Rumor oculto. Mientras cantan los pájaros. Antiguo muchacho. Junio. Óleo, Almoneda*, Málaga, Ateneo, 1975.
- <sup>19</sup> Para lo que sigue: *El poeta subterráneo o mis tres criptomaniestros*, Salamanca, Universidad, 2010, 8-9 y 26-29.
- <sup>20</sup> *El grupo Cántico...* 1976, 41-42.
- <sup>21</sup> Todos esos textos están recopilados en páginas 419 a 467 de mi segunda edición de *El grupo Cántico de Córdoba*, Madrid, Visor & Fundación Vicente Núñez, 2009.
- <sup>22</sup> *El grupo Cántico...*, 1976, 72-73; *ibíd.* 2009, 71.
- <sup>23</sup> *Selva varia [Sobre poesía y poetas]* cit., 125.
- <sup>24</sup> Nueva incursión en esa provincia en *Gozos para la Navidad de Vicente Núñez* (1984).
- <sup>25</sup> *El grupo Cántico...* 1976, 78; 2009, 76. Asiento en consecuencia al elogio y a la caracterización de Pablo por Luis Antonio de Villena, en introducción (páginas

7, 18, 25) a su *Poesía completa* (1ª edición, Madrid, Visor, 1982): “un poeta mago, que transmuta en metal precioso cuanto toca”, “barroco, sensualista, personalista, esteticista y decadente”, “un poeta de la palabra, un malabarista del verso”, “dos libros espléndidos, *Antiguo muchacho* y *Junio*, donde lenguaje enjorjado, nostalgia y pasión se mezclaban en manierista equilibrio”.





## Epílogo



La reunión de textos dispersos es una constante en la tradición literaria, y obedece a muy evidentes razones.

Ante todo, salir al paso de los peligros que conlleva la dispersión. Estudios que han ido apareciendo en revistas, libros colectivos, volúmenes de actas de cursos o de congresos, o que han existido únicamente en la oralidad al ser expuestos presencialmente ante el público al que estaban destinados, dejan pronto de estar presentes, y pueden y deben agruparse cuando tratan del mismo asunto o de asuntos estrechamente vinculados entre sí, como distintos hitos de un mismo espíritu de época, o de una común tendencia estética.

Muchas veces esos estudios han tenido que ser podados para adaptarlos a las exigencias de su ocasión o su cauce de transmisión, como ocurre con las conferencias. El verdadero profesional sabe que un debate en el seminario, una clase en el aula, una conferencia en un salón y un artículo impreso son géneros literarios distintos, ninguno de los cuales puede ser utilizado en las circunstancias propias del otro. Es cierto que quien no sea capaz de escribir

un estudio extenso sobre determinado tema no estará en condiciones de resumirlo con idoneidad en una conferencia; pero ese estudio, que no podría ser memorizado y transmitido oralmente tal cual, con aparato crítico, notas y bibliografía, debe recuperar su densidad y enjundia iniciales en forma de impreso.

Por otra parte, se generalizan cada vez más las publicaciones digitales, novedad que puede ser un factor de mayor difusión, pero también de dispersión. A mi modo de ver, todo lo que conocemos con el nombre de creación literaria, estudio y ensayo, tiene la vocación de alojarse en un libro, que puede ser, desde luego, una tumba, pero al fin y al cabo una tumba con la consistencia del papel.

Finalmente, la recopilación concede una segunda oportunidad a aquellos textos que, habiendo sido anteriormente impresos, lo fueron con las erratas, errores, hipercorrecciones y deturpaciones cada vez más frecuentes en el ámbito de la edición, donde el envío de pruebas ha dejado de ser norma para convertirse en excepción y privilegio. En ese caso están los capítulos segundo (véase su nota 9), tercero (nota 12) y quinto (notas 1, 6, 7, 12 y 15).

No sabría decir si estas páginas son o no una miscelánea. En sentido estricto habrían de serlo, por cuanto no han sido escritas como una unidad preconcebida; pero propia y totalmente no lo son, ya que su contenido, si bien agrupado a posteriori, lo ha sido selectivamente, atendiendo a la coherencia del conjunto. Por encima de las circunstancias, del momento de su redacción y de su tema, ese contenido tiene la unidad que le conceden su época, mis predilecciones y mi concepto de la Estética y la Historia Literaria, que espero haber fundamentado lo suficiente como para que el lector los acepte y los comparta.

Guillermo Carnero

Marzo de 2020

## Procedencia de los textos

1. "Jorge Guillén y la Guerra Civil: la trampa sevillana".  
*Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 35-36 (2005), 135-171.  
Añado un resumen de antecedentes al principio (hasta "Resultado llamativo...").
2. "Siete cartas de Manuel Díez Crespo a Jorge Guillén (1935-1940), y una de Jorge Guillén al ministro francés de Asuntos Exteriores (1938)".  
VV.AA. *Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata. Estudios sobre literatura española dedicados a Juan Manuel Rozas*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2008, 213-227.
3. "La recepción de *Perito en lunas* y la imagen primera de Miguel Hernández".  
*Cuadernos Hispanoamericanos* 726 (diciembre de 2010), 41-76.
4. "*Arácnido confuso*: Purismo y Neogongorismo en el primer Miguel Hernández".

VV.AA. *Miguel Hernández. La sombra vencida (1910-2010)*, Catálogo exposición Biblioteca Nacional. Madrid, SECC & Biblioteca Nacional & Min.º de Cultura, 2010, I, 56-68.

5. "La Eucaristía y el retrete: truco y espejismo ideológico en el primer Miguel Hernández".

*Cuadernos Hispanoamericanos* 741 (marzo de 2012), 65-83.

6. "Juan Gil-Albert: el edén soñado y la construcción de la utopía", refundición de: "Naturaleza y paisaje como santuario de la intimidad en la poesía de Juan Gil-Albert", conferencia pronunciada en el Congreso Internacional "Vibraciones de Juan Gil-Albert", Universidad de Alicante & Generalitat Valenciana *et al.*, 3 Abril 2019, y "Juan Gil-Albert, Valencia, Julio de 1937: el Segundo Congreso Internacional en defensa de la Cultura", id. en *Jornada de Homenaje a Juan Gil-Albert*, Generalitat Valenciana, Centro del Carmen de Valencia, 12 diciembre 2017 - inéditas ambas.

7. "Un navío cargado de palomas y especias: Pablo García Baena y la poética novísima".

Estudio preliminar a Pablo García Baena, *Un navío cargado de palomas y especias (antología)*, Sevilla, Agencia Andaluza de Instituciones Culturales & Consejería de Cultura & Centro Andaluz de las Letras, 2018, 9-32.





EDICIONES  
Universidad  
Valladolid

No sabría decir si estas páginas son o no una miscelánea. En sentido estricto habrían de serlo, por cuanto no han sido escritas como una unidad preconcebida; pero propia y totalmente no lo son, ya que su contenido, si bien agrupado a posteriori, lo ha sido selectivamente, atendiendo a la coherencia del conjunto. Por encima de las circunstancias, del momento de su redacción y de su tema, ese contenido tiene la unidad que le conceden su época, mis predilecciones y mi concepto de la Estética y la Historia Literaria, que espero haber fundamentado lo suficiente como para que el lector los acepte y los comparta. (GUILLERMO CARNERO)

Los ensayos reunidos en *Palabras en su vuelo*. (De Jorge Guillén a Pablo García Baena) dibujan una línea estética muy concreta y enuncian una respuesta contundente con respecto a los elementos dominantes del canon poético en el momento en que hace aparición la promoción de Guillermo Carnero. [...] Estos ensayos reivindican una concepción del texto literario como producto cultural, obra de un poeta de clerecía, muy consciente de su labor, y no de un ingenio lego, que reclama una tradición concreta y un imaginario cultural determinado, como modo de estar en la cultura, que es la forma de estar en el mundo. [...] La labor crítica y ensayística de Guillermo Carnero, tal como demuestra *Palabras en su vuelo*, enlaza directamente con lo mejor de la tradición crítica moderna para darnos una nueva lección de cómo debemos leer y entender la literatura contemporánea. (JUAN JOSÉ LANZ)