

EL ALTO DE LOS BOHEMIOS

Francisco Villaespesa

EL ALTO DE LOS BOHEMIOS

Francisco Villaespesa

edición y estudio de

Fernando Martínez de Carnero

Introducción

Si fuera posible despojarse por un momento de los diferentes conceptos mediante los que se ha fragmentado la historia de la literatura en una serie de corrientes estéticas, encarnadas en algunas obras representativas, pero nunca realizadas en plenitud y constancia durante un determinado período histórico, tal vez nos sería posible adquirir una mayor lucidez a la hora de enjuiciar obras como la de Francisco Villaespesa.

El complejo desarrollo que muestra la literatura española entre 1868 y 1917 sitúa al crítico en una difícil encrucijada, por la que transitan tanto las inestimables aportaciones de la escuela orteguiana, con las subsiguientes polémicas en torno al concepto de “generación del 98”, como las numerosas corrientes estéticas que fueron penetrando en los diferentes géneros y cuya aceptación traspasa los textos y las polémicas de la época. Ni las diferentes metodologías predominantes, de corte positivista o formalista, han conseguido con sus análisis deshacer el enredo, ni los estudios de historia de la literatura nos han servido para dilucidar los numerosos problemas que el período plantea. Al contrario, las más recientes aportaciones que sobre autores y obras se han ido ofreciendo nos dejan el sinsabor de la evidencia, manifiesta y, en ocasiones, indiscutible, de toda una serie de elementos y materiales que inevitablemente aparecen con todo su peso, pero imposibles de conjugar en un *maremágnum* desprovisto de horizonte y que no se deja hilvanar con otra clase de hilo conductor que no sea el de admitir una naturaleza sincrética a la obra que se desea someter a estudio.

Por otra parte, la sensación que se suele obtener al analizar las obras singularmente es de gran coherencia. Parece que hubiera algo en común en los diferentes componentes estéticos y estilísticos que se combinan de manera sistemática y no discontinua. Lejos de lo que invitan a deducir las más convencionales estrategias de investigación, podríamos afirmar que, ya desde el título, *El alto de los bohemios* alberga con coherencia perspectivas estéticas diferentes. El texto expresa en éste un juego paradójico que contrasta con su contenido, en el que ni hay tal remanso ni tal bohemia, al menos en el sentido puro y fuerte que el primer concepto nos podría sugerir en una clave modernista y hasta juanramoniana — visto el valor simbólico que éste adquiere en la obra, es decir, el de ruptura con la resistencia de lo vital a detenerse, a esencializarse poemáticamente —, pero en mayor medida por lo que se refiere al segundo término, pues si medimos la actitud bohemia por el rasero del malditismo francés o por el de sus émulos hispanos que, con Ernesto Bark y Alejandro Sawa a la cabeza, impulsaron una vía autóctona heredera de la novela social inglesa y del naturalismo más

radical y militante, no encontraríamos en la pluma de Villaespesa sino alguna pincelada de buenos propósitos por hacer concesiones a una corriente de pensamiento con la que, a pesar de unirle una fuerte complicidad, no encuentra una identificación decisiva.

Algo parecido se podría decir de la herencia romántico-becqueriana (imposible no percibir un cierto gusto compartido), así como de la inevitable influencia que en todos los autores de esta época sigue dejando, en mayor o menor medida, la lírica de Campoamor, tal vez por constituir el parámetro de lo que el lector de aquel entonces, en una recepción no especializada e ingenua de su obra, entiende por poesía. Imprescindible también, en todo caso, seguir un cierto diálogo de fondo que el autor parece establecer con Antonio Machado, justo en un momento decisivo para éste, recientemente introducido en el mundo literario madrileño, de la mano, entre otros, de Villaespesa. Sería muy difícil discernir si ciertas concomitancias temáticas se deben al iniciador o al neófito, pero el hecho es que *El alto de los bohemios* aparece un año antes de que Machado acabara sus *Soledades*. Algunos elementos temáticos comunes que el escritor almeriense desarrolla ya a partir del primer poema, dedicado precisamente a este autor, nos permiten suponer que existía una comunicación muy directa entre ambos, de la cual surgieron tal vez algunas claves compartidas que, llegado el momento, abordaremos. Y entre éstas se deslizan temas, como el del paisaje castellano, que son genuinos de la generación del 98. En definitiva, resulta ocioso seguir insistiendo con ejemplos ante la enorme variedad de influjos y tendencias que convergen: ninguno de los argumentos, de los componentes estilísticos, de las imágenes, metáforas o palabras clave que impregnan *El alto de los bohemios* se traba en una amalgama coherente si lo que buscamos es una expresión genuinamente modernista, nítidamente romántica o rabiosamente bohemia.

En cierto modo, la premisa que acabamos de proponer a modo de introducción a nuestra guía de lectura se ve corroborada por la desigual trayectoria del primer Villaespesa, quien desde *Intimidades* hasta *La copa del rey de Thule* nos ofrece un recorrido de indagación, a través de las diferentes tendencias de vanguardia, en el que no se ofrece una respuesta definida. Las influencias del naturalismo, del parnasianismo, del simbolismo, del socialismo utópico, etc., se entremezclan con un poso romántico tardío que aún late en muchos poemas. Asimismo, se deja también notar ya su interés hacia el exotismo oriental, fundamentalmente por la cultura árabe, y hacia la poesía popular que, como señala Sánchez Trigueros¹, marcará el resto de su producción poética. Es más que posible que este entrecruzamiento de tendencias fuera la causa que le empujara a incluir con frecuencia en las obras nuevas poemas que ya formaban parte de volúmenes precedentes. Y de ahí también el caos que dicha situación debió crearle cuando se dispuso a

publicar sus *Obras completas* de 1916, evitando las repeticiones pero ocasionando, al mismo tiempo, mayores complicaciones, como puede comprobarse en la presente edición por lo que se refiere a los poemas de *La copa del rey de Thule* y de *Rapsodias* que pasaron a formar parte de *El alto de los bohemios*, junto con algunos otros de este libro que se incluyeron en aquéllos; decisión que ha conllevado no pocos problemas textuales, debido también a las dificultades originadas por el limitado número de copias que se hicieron de algunas de sus primeras ediciones. El hecho es que poemas como “Ave, Fémica”, tan íntimamente ligado desde el punto de vista temático con *La copa del Rey de Thule*, abandonaron el texto original para pasar en 1916 a una segunda parte de *El alto de los bohemios* titulada “Renacimiento”, de marcado sabor modernista desde el punto de vista métrico y temático, a la que fueron a parar además muchos poemas de *Rapsodias*.

En cualquier caso, los tímidos intentos de Villaespesa por dar coherencia a su primera obra se muestran insuficientes y el lector se ve abocado a dos posibles consideraciones: o aceptar a Villaespesa como un autor menor, de estilo incierto y balbuciente, cuyo único mérito sería el de haberse mostrado como precursor o divulgador del modernismo, sin llegar a cuajar en el intento de ajustar plenamente su escritura al de esta nueva corriente y sin posibilidad de salida hacia las nuevas vanguardias que se irían desarrollando en las primeras décadas del siglo XX, o bien a tratar de dar una solución de coherencia, procurando ver qué es lo que da continuidad y homogeneidad al estilo de Villaespesa, pasando simultáneamente por una revisión del contexto histórico-literario al que pertenece, ya que no estamos ante un caso excepcional, sino tal vez ante la característica más generalizada en aquellos momentos.

Esta segunda opción nos conduce hacia una serie de reflexiones, entre las cuales no deja de resultarnos sintomática la equivalencia entre el motivo principal que mueve la revolución literaria a partir del 1868 y el esquema de organización que se articula de manera determinante en *El alto de los bohemios*. Nos referimos al replanteamiento de las relaciones entre vida y literatura, que desde el 68 hasta el noventa y ocho, pasando por el krausismo, las polémicas entre realismo y naturalismo, las reflexiones de Campoamor y de Valera, de Maeztu y de Llanas Aguilaniedo, el modernismo, etc., va a ser el motor de las diferentes concepciones estéticas y literarias. Relaciones que podemos resumir de la siguiente manera:

1º- La existencia de un primer período de renovación cultural, propiciado por la revolución del 1868, que marcó decisivamente la radicalización y el desarrollo de los movimientos tradicionales de naturaleza liberal —costumbrismo psicologista y romanticismo— y, al mismo tiempo, la penetración de nuevas perspectivas —realismo, naturalismo, novela social— y de nuevos horizontes ideológicos

—krausismo, socialismo utópico, etc.—. Se trata de un proceso de expansión y afianzamiento de la sociedad burguesa, lo que conllevará un progresivo proceso de consolidación del modelo positivista como marco referencial ideológico. Con esto queremos poner de relieve un hecho que, aunque consabido, es preciso describirlo con las convenientes matizaciones. El positivismo no es, ni mucho menos, la corriente dominante en el periodo, pero sí se convierte en la determinante, pues, aunque la actitud realista sea minoritaria, y hasta inconstante en sus principales seguidores —empezando por el mismo Galdós—, tácitamente va a ir funcionando como escenario discursivo. Valera es, en este sentido, un autor emblemático, tal vez el mejor intérprete de su época, pues es quien capta de forma más patente el desajuste entre la concepción ideológica que se esgrime en las polémicas sobre estética y literatura y el resultado creativo, fruto de la práctica literaria que los mismos autores involucrados en los diferentes debates llevan a cabo. Pero, a su vez, traduce fielmente en sus atinadas y precisas reflexiones ese marco conceptual tan decisivo para la época, que casi se inscribe completamente en el concepto de verosimilitud imaginaria. Y no se trata de una visión dialéctica entre idealismo y empirismo, como aparentemente podría deducirse —algo que sería más propio de una perspectiva hegeliana—, sino más bien una anticipación del modelo dentro del que la literatura contemporánea va a concebir lo literario. Modelo que determinará, asimismo, los diferentes criterios de demarcación y de ruptura. Así, entre las exageraciones subjetivistas románticas, el biologicismo determinista del naturalismo y los deslizamientos especulares del realismo más radical, nuestro crítico reivindica con gran lucidez el carácter ficticio de lo literario. Tal vez *Morsamor*, mejor que ninguna otra obra, encarna a la perfección la idea de la imaginación —y la creación literaria— como instrumento esencial para transformar la realidad. Así, el viaje quimérico de fray Martín de Zuheros no es sino un anticipo de lo que, en otro plano de reflexión, nos quiso decir Gastón Bachelard a partir de su tetralogía en torno a la imaginación material: que ésta es el recurso principal para superar los obstáculos epistemológicos, para crear modelos de reflexión que traspasen los límites de la experiencia, justo en el terreno de la fantasía, en un mundo, que podríamos definir desde principios wittgensteineanos, en el que todo es posible, en donde para cada proposición habría un sistema de valores que la hicieran verdadera. Sólo que para Valera, en el contexto en que concibe la obra, hay una cuestión de fondo más importante: las relaciones entre vida y literatura, tal vez, visto de esta manera, su gran herencia, increíblemente insospechada, al 98.

Y éste es, precisamente, el punto crucial al que queríamos llegar: los desajustes originados por el modelo positivista al desbancar al idealismo precedente generan un cambio en la noción de sujeto que

traslada toda la discusión en torno al debate sobre dichos parámetros: literatura y vida. La nueva condición del individuo, su nuevo papel ante lo privado y lo público, obligará a reacomodar toda una serie de conceptos que quedan automáticamente invalidados con los cambios sociales. Empezando por la propia autoconcepción —reconfigurarse, afirmarse y redefinirse ante una nueva percepción de la naturaleza humana que se anticipa al *self-made man*, frente al estable esencialismo apriorístico precedente— y siguiendo por la misma noción de valor —aún oscilante entre lo fenoménico y lo nouménico, pero ya destinada a resentirse a partir de los ataques vitalistas y marxistas, aunque también del empirismo más moderno, fruto, tal vez, de la relativización del concepto de valor en el nivel económico—, la nueva situación arrastrará no hacia una homogeneización ideológica, sino hacia una necesidad de reformulación del viejo modelo de pensamiento.

La cultura funciona como un sistema de valores y, ante un cambio de marco referencial, los discursos que provienen de modelos anteriores quedan privados de legitimidad y de significado. Pero, a veces, de ese mestizaje pueden surgir acomodaciones que sirvan para intentar superar el nuevo sistema. De ahí que estén tan poco diferenciadas las posiciones más revolucionarias y las más tradicionalistas —y no por una tendencia hacia el conservadurismo conforme llega la madurez, algo que no valdría, desde luego, para Valle-Inclán—. El hecho es que existe una reacción al positivismo y al realismo por parte de la tradición romántica, del naturalismo y del pensamiento radical de izquierdas. Sin embargo, no hay que olvidar que, por ejemplo, el krausismo coincide con el realismo en la propuesta de una cultura laica; el naturalismo y el realismo están de acuerdo en reconocer, aunque debido a causas diferentes, un determinismo de base; realistas y partidarios de la novela social delatan, cada uno a su manera, la injusticia social, etc. Sin embargo, la verdadera transformación a la que asistimos, lo que pone en común a las diferentes tendencias, es la necesidad de construir sus conceptos en una nueva clave que obliga a definir al sujeto en su relación con la experiencia y, lógicamente, vincula a las representaciones de ambos, a sus correlatos: la literatura, como expresión del sujeto, con la vida, secuencia o discurso de lo experiencial.

Poco importa que la actitud tradicionalista busque un innatismo en la experiencia, sacralizando la geografía —según el molde hegeliano—, y que de ahí parta toda una concepción psicologista de los caracteres. Esa tensión se viene repitiendo desde el binomio sensualismo-cartesianismo, kantismo-empirismo y aún tendrá derivaciones posteriores. Lo fundamental para la literatura española es que hasta aquellos años el romanticismo y el costumbrismo formulaban al sujeto en claves autóctonas, aunque la tensión realidad-ideal ya existiera, mientras que ahora el proceso se invierte. La ideología burguesa plena, la del período de desarrollo de la revolución industrial, se hace determi-

nante y la ideología pequeño-burguesa, propia del período de transición, se ve obligada a reformular su discurso. Y lo hace por diferentes vías: desde una evolución interna como la krausista —tan abierta, a su vez, hacia el liberalismo moderno, algo que vale también para el regeneracionismo—, hasta mediante un reafianzamiento basado en la negación del nuevo modelo por inversión —actitud básicamente antirrealista—, pasando por lo que podríamos llamar una conversión revolucionaria a partir de materiales que provenían del viejo modelo de pensamiento, pero cuyo valor se transmuta.

Bien se podría definir esta última opción como una respuesta de orfandad ideológica. Así, por ejemplo, el aristocratismo o el *spleen* resultan actitudes, ahora sí, contestatarias ante una sociedad utilitarista en la que, además, el valor del tiempo es relativo al valor de producción; sólo en este contexto adquieren un carácter reivindicativo, del que habrían carecido en el modelo social precedente. Entendemos, por lo tanto, que comportamientos que son análogos pueden tener dobles lecturas y, una actitud de rebeldía, puede significar una añoranza del antiguo sistema de valores ya en decadencia, como pregona Llanas Aguilaniedo en *Alma española*, o bien una huida hacia adelante buscando una nueva adaptación para el viejo sistema, circunstancia que interpretamos en la actitud de Azorín o Baroja con sus devaneos entre anarquismo y fascismo —ruptura, a fin de cuentas, con el capitalismo moderno—, o bien un tentativo de superar el nuevo sistema, despojándose progresivamente de la herencia de las actitudes tradicionalistas contestatarias y abriéndose hacia nuevos horizontes destinados a atacar las incoherencias de la ideología predominante que se rechaza mediante nuevos argumentos. Esta sería la actitud de Valle-Inclán, de Unamuno o de Machado, precisamente por eso los autores de esta época más apreciados en la actualidad.

Sin embargo, nos hemos adentrado en este discurso sólo por la necesidad de matizar cómo entendemos el proceso histórico que estamos describiendo, pues ahora lo que nos interesa es centrarnos en esa cuestión crucial, verdadero cambio respecto a la literatura precedente, que ha trasladado el objeto de reflexión de lo literario desde el problema de la dificultad del sujeto para producirse —como expresión de una esencia, desde Espronceda a Bécquer, o como portador de una verdad en conflicto con las normas sociales, desde Larra hasta la Pardo Bazán, a pesar de las diferencias entre romanticismo y costumbrismo psicologista— para situarlo como agente de su propia producción —ya sea activo o pasivo, libre o condicionado, determinado por la experiencia o por la ideología—. La victoria del positivismo radica esencialmente en esto: el personaje se construye, debido a causas experienciales, biológicas, innatas o cualesquiera que sean, pero lo hace. En positivo o en negativo, como ejemplo o como anti-

ejemplo, héroe o antihéroe. Incluso en su perfecta inversión, destruyéndose, queda atrapado tanto en las redes de la definición conjurada —pues para que eso ocurriera había de estar primero construido— como, además, en la lógica de las causas. Proceso concomitante con lo que se puede observar, mejor que en cualquier otro género, en las novelas policiacas: el crimen se da por descontado, lo importante es averiguar cómo ocurrió, someter el misterio a la lógica de la experiencia, a la deductiva, y no encumbrar el misterio más allá de la razón, como había hecho la novela gótica. Y, al igual que la infabilidad de la esencia lo que nunca cuestionaba era la existencia de esa “esencia” kantiana, de esa “Alma” romántica, ahora tampoco se va a cuestionar nunca que el hombre se produce, y que lo hace desde su propia instancia autónoma, y no a partir de los dictados de las leyes sociales —es decir, del cambio desde arriba que preconizaba el pensamiento de la Ilustración—. Pero, precisamente por eso, los parámetros sometidos a discusión oscilaran fundamentalmente en torno a los conceptos implicados: sujeto, tiempo, realidad, geografía, vida, etc., y no como universales abstractos, sino en función de la relación casuística concreta a la que nos acabamos de referir.

De ahí también que lo literario adquiriera una función social e instrumental, un valor pedagógico y formativo —desde los krausistas hasta Valera—, de educación sentimental —Zamacois, Trigo, Belda, etc.—, de renovación social —Sawa, Bark, Blasco Ibáñez—, moral —López Bago—, espiritual —Unamuno—, etc. Preocupación a la que no será ajena la lírica y que marcará en gran medida la aceptación del decadentismo y del modernismo, cuyas claves no se alejan, como intentaremos demostrar con el análisis de la obra de Villaespesa, de este proceso general, sólo que, lógicamente, la poesía, por el peso institucional y tradicional, funcionaba como expresión de la verdad subjetiva, lo que para el positivismo es la realidad interior o psicológica, por lo cual se verá indirectamente modificada por el cambio de perspectiva.

2º- El desarrollo progresivo de tres líneas de reacción que canalizan con gran fuerza la alternativa a la ideología hegemónica, debido especialmente a la falta de solidez y de uniformidad de ésta, pues los fracasos políticos y económicos en el proceso de renovación crean una prolongada situación de inestabilidad, con las diferentes crisis ya de sobra conocidas y estudiadas que van desde el fracaso de la Primera República al desastre del 98, las revueltas del 17, el controvertido período de Primo de Rivera, la Guerra Civil y el franquismo. Situación que, a pesar de la tensión social y cultural que genera, precisamente por permitir un mayor cuestionamiento de los valores sociales, propicia una gran receptividad hacia las renovaciones estéticas que promueven los movimientos de vanguardia, con el resultado consabido de un esplendor en la creación literaria y artística al que sólo se

acercan las también importantes manifestaciones de las culturas francesa y rusa contemporáneas.

Estas líneas de reacción a las que aludimos sería posible caracterizarlas a través de las corrientes de pensamiento que las impulsan, y podríamos definirlas como vitalismo, hegelianismo y marxismo, si bien se trata de tendencias que aparecen casi siempre entremezcladas. Los diferentes movimientos filosóficos hallan sus posibilidades discursivas —los límites de lo que es pensable— con relación al modelo hegemónico, por lo cual no es posible asociarlos directamente a una actitud estética. En este sentido cabe indicar que será precisamente la neofenomenología husserliana el principal punto de referencia para las concepciones estéticas que atañen a la lírica —Paul Valery, Juan Ramón Jiménez, etc.—, con una gran influencia, además, en las artes plásticas —expresionismo alemán, Paul Kandinsky, etc.—. Lo cierto es que, a pesar de su trasfondo predominantemente idealista, la filosofía de Husserl trata de dar una respuesta válida, desde una tácita aceptación del esquema conceptual positivista, al conocimiento de lo esencial, de lo nouménico, actitud que concuerda más con la visión lírica y que tiene difícil cabida, por el momento, entre los argumentos problematizados por el behaviorismo mecanicista que emergía entonces en ámbito empirista. Así, la misma crítica literaria, quedaría encajonada en un estrecho ámbito, con el que sólo parece que se rompa a partir de los años 60, encerrado en la polémica formalismo-contenidismo, que sólo se sostiene gracias a la existencia de este modelo común que conjuga ambos ámbitos y los interrelaciona de una forma específica, esquema sobre el que inciden las diferentes corrientes interpretativas cargando más el peso en un lado de la balanza o el en otro. No cabe, pues, llamarse a engaño: el que converjan, por ejemplo, el realismo y el hegelianismo-marxista al conceder al contenido la primacía explica la porosidad entre ambas corrientes a la hora de formular sus teorías literarias o de intentar establecer una norma sobre su práctica. Sin embargo, encontramos similares dudas a la hora de definir lo poético desde ambas perspectivas. Aunque hubiere para ambas tendencias una actitud más ortodoxa y de mayor coherencia ideológica, la novedad del marco referencial hegemónico hará que lo problematizado sea precisamente la búsqueda del propio discurso, lo que equivale a decir la búsqueda del propio significado: el correlato de la tensión entre expresión y lenguaje que late en el objetivo de todas las vanguardias.

Por lo tanto, lo verdaderamente sintomático de esta segunda fase sería el intento de organizar discursos alternativos con carácter sistemático, respondiendo fundamentalmente a las opciones que con antelación esbozábamos: regreso nostálgico a los valores perdidos de la concepción pequeño-burguesa, utilización de los materiales de tal ideología para una renovación —que deriva en el pensamiento anar-

quista y fascista, por lo que a la visión política se refiere— y la búsqueda de un sistema alternativo que supere las incoherencias del sistema —línea en la que más se involucran el vitalismo, el marxismo y el pensamiento freudiano—.

Tales rupturas conllevan otro desplazamiento del objeto literario: frente a la producción del sujeto y sus causas se plantea la evidenciación del desajuste entre el valor subjetivo y el valor social, entre el lenguaje y el sistema —lingüístico, si queremos—, entre el deseo y su represión, entre la razón vital y la lógica, etc. Y en este punto, sin los antecedentes del decadentismo y del simbolismo en la cultura hispánica, el modernismo se comportará como el punto de arranque, como el movimiento canalizador de la renovación cultural.

1. *El alto de los bohemios*. Análisis de la obra

Por curioso que parezca, las primeras caracterizaciones de la actitud modernista que más influencia han ejercido en la crítica actual prestaron más atención a lo puramente narrativo que a lo formal. Y, sin embargo, tal vez las principales deficiencias en los análisis provengan de no haber reconocido la importancia de tal instancia en su justa medida.

La cuestión a la que aludimos se puede rastrear perfectamente en el trabajo de Cernuda *Estudios sobre poesía española contemporánea*², pero no en una lectura puntual de los argumentos desarrollados para este propósito, sino en su visión global, en el constante hincapié que hace su autor al describir el proceso de desplazamiento de la voz narrativa a través de Campoamor, Bécquer y Rosalía hasta llegar a la literatura de las vanguardias. Proceso que, en líneas generales, podría ratificarse, a pesar de notables diferencias, con las conclusiones a las que llega Carlos Bousoño al analizar tanto el desarrollo de las corrientes literarias en *Épocas literarias y evolución*³, como el de los recursos estilísticos usados en la literatura contemporánea en *Teoría de la expresión poética*⁴. En general, ambos críticos ratifican un progresivo desarrollo del subjetivismo en la perspectiva, aunque los trabajos de Bousoño, más cerca en este sentido de G. Díaz-Plaja⁵, analicen minuciosamente los cambios en las técnicas y en los procedimientos expresivos, a la vez que maticen más en lo que Juan Ramón Jiménez llamaba las escuelas que convergen en el modernismo⁶.

Esta voz narrativa, ajena según Cernuda a la estética modernista hispánica, suele ir asociada a los propósitos de renovación del lenguaje por parte de los autores del 98. De ser completamente cierta tal apreciación, este aspecto bastaría para crear un desfase irreconciliable entre ambos planteamientos estéticos. Sin embargo, lo que Cernuda pasa por alto es la notable diferencia que existe entre romanticismo y modernismo respecto al argumento. La estética romántica se basa en una producción del sujeto como mensaje, en un intento de la comunicación directa de la esencia, sin que medie para nada la realidad en el proceso. Es más, el desprecio de la realidad conlleva incluso un desprecio del lenguaje, exceptuando sus niveles sensibles o trascendentales: la música y el gemido como soporte no mediatizado por la razón, expresión directa de la esencia. Algo que se puede constatar en toda la estructura de *El estudiante de Salamanca*, por ejemplo, pero que llegaría hasta Bécquer, en esa transición del himno a la página como

confesión sentimental —aspecto, éste último, en el que sí repara Cernuda cargando todas las tintas—.

Lo cierto es que el modernismo no abandona un cierto gusto retoricista, ni tampoco el uso de la musicalidad en el poema, pero lo que modifica es el valor de todos estos elementos en una nueva concepción literaria para la que resulta imprescindible el concepto de realidad, tal y como viene dado a partir de la incidencia positivista en el nivel ideológico. Es decir, para el conocimiento poético lo que ahora cuenta es la producción a través del sujeto, en el intercambio que supone el mensaje como manipulación de la realidad. Sería también erróneo no ver que el sujeto se expresa ahí —y no hay que olvidar el papel gnoseológico de gran parte de las poéticas del período— y que forma parte del mensaje, seguramente la principal, dado el carácter convencional de la lírica como género, asunto éste que aún no se cuestionaba durante aquella época.

No habría, pues, contradicción entre la actitud bohemia defendida y practicada por Villaespesa y su gusto modernista. Asimismo no resultarían antitéticas las actitudes de Unamuno, con su poética de la comunión literaria, la palabra en el tiempo de Machado o las reflexiones místicas y a la vez ferozmente críticas y sociales del Valle-Inclán de *La lámpara maravillosa* y de *Luces de bohemia* y *Tirano Banderas* respecto a la actitud literaria de Rubén Darío y sus seguidores o a la de un controvertido y peculiar Alejandro Sawa.

Por otra parte, hemos de reconocer que los modernistas arrastraron la secuela de la musicalidad. Rompieron con los moldes románticos al despojarla de unos cánones precisos y someterla a la libre creación del código que corresponde a la concepción moderna. Renovaron su vestuario y también su función, pues pasaba a significar el elemento gratuito y desinteresado de la expresión, pero por eso mismo el distintivo lírico, la constatación de la premisa del “arte por el arte” verlainiano. No pudieron, eso sí, sacudirse la rémora romántica de la música como melodía y no lograron trasladar, como sí hicieron las vanguardias, el nivel musical al plano rítmico, el que mejor se corresponde con la representación de lo vital. El resultado es palpable y se podría definir con el siguiente símil: la música romántica se formula como un “¡ay!”, desgarró del sentimiento, mientras la música modernista lo hace como un “¡oh!” de admiración contemplativa. Porque, en efecto, no palpamos una correspondencia expresiva en la melodía modernista, sino que su canción es más bien ornamento, música de fondo en la fiesta de los sentidos.

Concluimos, con este último aspecto, la definición de la perspectiva desde la que encontramos una mayor coherencia de interpretación a la hora de abordar el estudio de *El alto de los bohemios*. Y volvemos ahora a reparar, como al inicio de esta páginas, en el mismo juego que

el título encierra —determinante en la estructura del poema—, el cual perdería su significado más intenso si no acudimos a parámetros vitalistas y a un cierto concepto de realidad que aparecen implicados en la poética de Villaespesa. Es decir: la bohemia como trasunto de la vida y el detenimiento como elevación trascendental del acto poético, como fuga —hacia el cero o hacia el infinito, da igual— desde el eje temporal a lo trascendente.

En efecto, la reflexión expresada argumentalmente de forma explícita se detiene con gran frecuencia en temas que recurren a la idea del paso del tiempo y a la creación como una lucha por retener lo inaprensible. El poema inicial marca la pauta y su cierre, con alguna imagen de sabor machadiano que hace honor a la dedicatoria⁷, se resuelve en el conflicto antonímico presente en todo el texto desde este primer poema, es decir, la tensión entre lo dinámico y lo estático como proyección de los valores de lo real y lo trascendente:

“La música errante se va lentamente
como los rumores de una serenata;
y sólo se escucha la voz de la fuente
que muere en un hilo de trémula plata”.

Es decir, el parámetro de lo temporal expresado por la bohemia y su música alegre —en otros poemas: la tarantela, las bacanales, etc.—, frente a la estaticidad que sugiere el adensamiento del agua, su alquímica conversión en un silencio frío en que se deshace, muriendo, en el universo cerrado y agónico de la fuente. Obsérvese además el valor intensificador, a este respecto, de la adverbialización —*lentamente*— y del modo de acción verbal, pasivizado mediante el “se” —*se va, se escucha*— para remarcar la actitud del sujeto narrativo en el poema, su imposibilidad de remediar la fugacidad de la vida.

Pero esta música no es la única que aparece en el poema y en el texto. De hecho, en los versos que acabamos de citar, se solapan dos músicas que se disuelven en una relación quiásmica: la danza alegre de los violines bohemios y la serenata lírica y evocadora de lo perdido, con una atribución entrecruzada, pues la correspondencia normal sería “rumor-bohemia”, “música-serenata”. La voz congelada en su trascendencia, en su fuga hacia lo eterno e infinito, en su salida a la vez hacia el cero, pues muere al escapar del paradigma temporal, no parece tan lejana a las obsesiones vitalistas de Machado y de Unamuno, si no fuese por las notables diferencias que se manifiestan en su exposición expresiva, fundamentalmente porque éstos últimos pondrán radicalmente como asunto la representación poemática, y no su impotencia, como una búsqueda del propio significado, planteamiento divergente que sí vincula a Villaespesa con la tradición romántica, pese a que su desglose ya esté en claves más modernas.

Pues bien, esta voz lírica es la que abre los primeros versos, anunciando una poética que, como intentaremos demostrar, determina la estructuración del texto y los diferentes niveles de construcción retórica, de codificación literaria:

“La lámpara esparce sus tenues fulgores;
y ágil y nerviosa, tu pálida mano
un canto, que evoca remotos amores,
despierta en las teclas del viejo piano”.

Vemos ya en estos versos cómo la instancia simbólica juega con una serie de conexiones isotópicas basadas en esa relación estaticidad-dinamismo: tenues-pálida / ágil-nerviosa, esparce-despierta / remotos-viejo. Al mismo tiempo, la acción verbal se presenta como pasiva, confiriendo un papel activo a las cosas, pero aparece descrita en tiempo presente. El poema se propone, pues, como recuperación de lo inaprensible, tanto en lo descriptivo como en lo temático. Al construirse, trata de atrapar instantes que se viven —al menos imaginariamente— en su mismo proceso creativo, de igual manera que la musicalidad en el poema funciona como técnica constructiva, pero también como elemento argumental relevante y reiterado.

Éste que acabamos de describir será el procedimiento habitual, pues el tiempo presente aparece como punto de referencia incluso en los poemas que tratan de evocaciones —como “Perfume antiguo”—, en los que proponen un escapismo hacia el futuro —como “La canción del hogar”— y en los que se universaliza o se mitologiza el argumento —como “Pan”, “La bella durmiente”, “Mística”, “Renacimiento” y “Cristiana”—. También observamos la tendencia, de similar funcionalidad expresiva, a combinar la descripción con la intervención directa de la voz del autor, que se inserta en el poema para establecer un diálogo sin mediaciones:

“¡Ajustos bohemios, reyes andrajosos
que cruzáis del mundo los vastos confines,
siempre pensativos, tristes y ojerosos,
sollozando amores en vuestros violines;

parad un instante bajo mi ventana
y con vuestros cantos calmad mi amargura...”

Que se repite de inmediato en el siguiente poema, “La sombra en las manos”:

“Mano de marfil antiguo,
mano de ensueño y nostalgia,
hecha con rayos de luna
y palideces de nácar...
¡vuelve a suspirar amores
en las teclas olvidadas!...”

y que atraviesa todo el texto, a veces incluso rompiendo la barrera de lo ideal —“La bella durmiente”, “Pan”— y creando un diálogo entre lo empírico y lo trascendente.

Diálogo que tiene mucho que ver, como el resto de los procedimientos que hasta ahora hemos descrito, con la perspectiva estética que subyace en el uso de gran parte de las técnicas modernistas e impresionistas empleadas por el autor. Así, en el epíteto mismo y hasta en la simple adjetivación, notamos una tendencia a deslizar lo experiencial hacia el plano de lo trascendente a través de sus atributos puros. De tal forma que, por ejemplo, el adjetivo *tenués* no aportaría ningún componente denotativo a *fulgores*, pero lo que sí haría sería conducir la idea de fulgor experimentada, que en el lector se evoca, hacia un plano más esencial. Lo mismo sucede, inmediatamente después, con “vuelan hojas secas”: sabemos ya que las hojas que caen son las otoñales y que lo hacen porque están secas. Es inútil creer que la reiteración informativa, por mucho que ésta sea innecesaria, puede tener en su propia gratuidad comunicativa una función estética. Lo verdaderamente importante es que la hoja adquiere su relevancia no como hoja, sino como sequedad, y la mano no como mano, sino como palidez, en una función casi de antonomasia. Habría pues, una naturaleza metafórica determinante en este tipo de epítetos y de adjetivaciones modernistas, que a la vez tendría un valor instrumental en la estructuración discursiva y ésta no se puede entender si no se capta su interrelación y dependencia con la aludida tensión entre lo trascendente y lo empírico que opera en el modernismo. Algo que también afecta a la singular tendencia al uso de la metáfora de desarrollo sintáctico, en un constante juego panteísta, que va más allá de un anecdótico gusto por la prosopopeya y sólo se explica a través del deseo de penetrar en la esencia de las cosas, —insisto— de trascendentalizarlas: “Un himno de alondras saluda a la aurora”, “surgen los preludios”, “una fuente llora”, “a fiesta convoca la alegre campana”, “se acercan las músicas”, “un harpa que vibra doliente en mi reja”, etc. —obsérvese que con frecuencia incide aquí el uso del se pasivizador, de movimiento interior, causa desconocida, etc., que adquiere así una polivalencia, equivalente al ya indicado al referirnos a la acción verbal.

Lo mismo podríamos decir de la elección terminológica. Lejos del anquilosamiento del neoclasicismo o del romanticismo en una terminología atribuible al código poético, el poema modernista carece, sin embargo, de sencillez expresiva por el aludido premeditado propósito de trascendentalizar de la realidad. Lo cual conlleva una selección expresiva de los términos más plásticos o más sonoros, pero también de los más exóticos o clásicos, o de los relacionados directamente con las diferentes artes, con las diferentes formulaciones imaginarias, buscando así una transposición que supere la experiencia inmediata esencia-

lizándola: “¡Oh enfermas manos *ducales*”⁸, “Adoro al dios *bifronte*”, “*lírico* sollozar de los violines”, “Cruzaremos los jardines *encantados*”, “sujetando, al pasar, nuestros *corceles*”, “la destrozada *urdimbre* de sus redes”, “Unas fingen *castillos fantásticos*; / otras lucha de *monstruos quiméricos*”, “arrancaba / relámpagos de sangre a los *damascos*”, “y sus rígidas manos *exangües*”, “y en lentas *gradaciones* van muriendo”, etc.

Resulta curioso que, frente a este predominio de técnicas puramente modernistas, se deslicen otras más características del impresionismo y hasta algunas de naturaleza expresionista: el uso de frases entrecortadas, con abundante utilización de puntos suspensivos —tan empleados por Juan Ramón Jiménez—; la inclusión abundante de frases exclamativas y de interrogaciones retóricas; las descripciones por enumeración incompleta —“Cabellos de oro, perfil vacilante, / labios enfermizos, grandes ojos claros / donde mi esperanza contemplé un instante”—; desplazamientos por proyección —“La luna muere en el azul.”, “¡Oh, enfermas manos ducales, / *olorosas* manos blancas!... / [...] / entre los mustios *jazmínes*”—, relaciones sinestésicas —“con Perezosa lentitud resbala / como un rumor de encajes que se aleja”, “tenue / como rumor de seda acariciada”—; uso de símbolos, algunos de ellos con un preciso desarrollo interno, intrapoemático: —¡Oh, poetas, tejedores silenciosos, melancólicas *arañas*”, la sangre coagulada, los bohemios, los vampiros, etc.—. A todo esto habría que añadir la presencia de algunas descripciones con sabor gótico-romántico —como en “Copos de nieve”: “Los fatídicos buitres la rondan; / el sepulcro entreabierto le llama; la desgredan los vientos, que aullando / en corceles de hielo cabalgan; y la noche, el vampiro insaciable, / extendiendo sobre ella las alas, / en el mar de sus venas extingue / la diabólica sed que le abrasa”—, que en ocasiones roza el gusto naturalista, y hasta surrealista, por lo escabroso —como en “Spoliarium”: “Los ahorcados tienen los rostros amoratados / llenos de placas verdosas. // De sus amarillentos dientes / cuelgan, sanguinolentas, sus hinchadas lenguas escamosas”—.

El resultado de la integración de un repertorio estilístico de tan desigual naturaleza puede parecer para nosotros, que asistimos desde el presente a todo el desarrollo posterior de la poesía que fue decantando este tipo de materiales en corrientes estéticas más definidas, excesivamente sincrético e incoherente. Sin embargo, hay unidad en la perspectiva. No debemos olvidar que las ulteriores actitudes impresionista, expresionista, purista, surrealista, etc., poseen características comunes al modernismo. En el fondo, la inserción de la perspectiva como desencadenante de la actitud estética pasa por un deseo de expresión de la esencia de manera directa —la línea que lleva a la poesía pura y al arte abstracto—, o por un afianzamiento del subjetivismo, haciendo del sujeto perceptor el verdadero objeto del mensaje —pues lo que interesa, por ejemplo, para el impresionismo, es comuni-

car la forma de ver y no el objeto percibido —. Además, el desplazamiento de los atributos del ser al estar —según indica Carlos Bousoño⁹— propio del impresionismo no se podría conseguir sin la incidencia del planteamiento vitalista sobre el marco positivista de reflexión, que lleva a una profunda crisis el concepto de esencia, solo rescatada por su negación —lo que podríamos llamar un vitalismo en positivo, radicalmente dionisiaco y de realización en el presente y en el acto—, o por la transposición de atributos —con el doble camino que ya se apunta en estos escritores modernistas: o realizar la esencia en la existencia o realizar la existencia en la esencia—. Lo importante es que siempre el objeto de la búsqueda es el de encontrar el significado del sujeto en su mediación con la realidad.

Ocurre, sin embargo, que el modernismo es un lenguaje de tanteos, fruto de una ideología que se adapta a una situación nueva y que, según lo que afirmábamos en las páginas precedentes, aún necesita definirse. Tal vez por este motivo no resulta extraño hallar en *El alto de los bohemios* algunos poemas de indudable sabor noventayochista, con geografía castellana incluida, como es el caso de “Paisaje”, o toparnos con estrofas, como la que cierra “El jardín de los besos”, que se diría ya cercana al lenguaje del 27:

“La luna muere en el azul. La brisa
se duerme temerosa entre las ramas;
y sólo turban el fúnebre silencio
de la oscura avenida solitaria
los temblores del musgo, donde late
el misterioso corazón del agua.”

La situación es sin embargo mucho más clara cuando abordamos el nivel temático. Las diferentes variaciones relacionadas con el argumento que habíamos visto en el primer poema, “El alto de los bohemios”, se corrobora con una serie de variantes marcadas por esa misma oposición básica apuntada al inicio: el conflicto entre la naturaleza muerta del poema, única transposición posible de lo esencial, y el carácter fugaz e inestable de lo experiencial, que tiene su correlato en la existencia. Y tal argumento arranca de la oposición de origen simbolista, filtrada por Rubén Darío, que Hugo Friedrich, inspirándose en el lenguaje niezscheano, calificó en su momento como lo apolíneo y lo dionisiaco¹⁰. Merece la pena reparar debidamente en el poema “Renacimiento”, que desglosa este tema con un muy completo desarrollo de las isotopías contrapuestas que se desglosan a lo largo del libro:

“El ritmo, el gran rebelde, me rinde vasallaje,
y cuando quiero ríe, y cuando quiero, vuela,
y he domado a mi estilo como a un potro salvaje,
a veces con el látigo y a veces con la espuela.

Conozco los secretos del alma del paisaje,
y sé lo que entristece, y sé lo que consuela;
y el viento traicionero y el bárbaro oleaje
conocen la invencible firmeza de mi vela.

Amo los lirios místicos y las rosas carnales,
la luz y las tinieblas, la pena y la alegría,
los ayes de las víctimas y los himnos triunfales.

Y es el eterno y único ensueño de mi estilo
la encarnación del alma cristiana de María
en el mármol pagano de la Venus de Milo”.

Tenemos un primer cuarteto dedicado a la forma, mientras que el segundo lo está a la esencia. Hasta aquí las claves podrían parecer románticas, con una nueva modulación del problema de la infabilidad. Sin embargo, las relaciones en oxímoron del primer terceto nos llevan hacia planteamientos influidos por el vitalismo, igualando el ritmo al paradigma temporal y el conocimiento a lo espiritual. De esta forma el ritmo pasaría a la cadena de lo activo: “ríe-vuela-potro-salvaje-paisaje-viento-traicionero-bárbaro-oleaje-rosas carnales-pena-alegría-ayes-único (por concreto)-mármol (por materia, soporte físico)-pagano-Venus de Milo”. Lo espiritual quedaría delimitado por: “secretos-alma-firmeza-vela (en un sentido metafórico)-lirios místicos-luz-tinieblas-himnos triunfales-eterno-encarnación-alma-cristiana-María”. Considerando, además, los diferentes juegos de oposiciones internas, que reproducen la dualidad en cada esfera —“viento/oleaje, luz/tinieblas, pena/alegría”—, más las correspondencias temáticas que crean afinidades precisas entre los miembros de ambas cadenas —“lirios/rosas, místicos/carnales, ayes/himnos”—, obtenemos toda una serie de secuencias opositivas que, directamente o en variaciones, vamos a ver repetidas muy a menudo en el texto implicando los aludidos conceptos de dinamismo-estaticidad, contraposición sólo superable a través de la fusión. Y ésta va, como decíamos, de la vida al poema o del poema a la vida.

Es habitual, en este sentido, que Villaespesa coloque siempre un contrapunto para cualquier tema desarrollado. Así, por ejemplo, el poema “Pan”, que se presenta como una apología de lo dionisiaco en positivo, se ve matizado justo en el último verso: “y la flauta de caña que tañes me ha incitado / en todos los *misterios* de la *eterna* belleza”. En “La sombra de las manos” será la belleza muerta la que no puede conjugarse con el recuerdo vivo y activo, que deja a la realidad en una situación de espera. El recuerdo se evade en “El jardín de los besos” mostrando la inconsistencia de la vida, pero también se pone en cuestión el intento poético de aprehenderlo: “y sólo turban el fúnebre si-

lencio / de la oscura avenida solitaria / los temblores del musgo, donde late / el misterioso corazón del agua”, donde la imagen del musgo, con su valor simbólico de la persistencia de la vida, resulta un trasunto de la fragilidad del poema. Relación que se hace más evidente si comparamos este poema con “Tarantela”, cuyo final presenta múltiples analogías —aparte de la ya de por sí expresiva metáfora del poeta como araña—:

“En el aire chillan locas las ligeras golondrinas;
y a compás del argentino clamoreo de las campanas,
en los blancos cortinajes de mi lechos solitario
— blando nido que deshizo el furor de la borrasca—
un poema de caricias y de amores fugitivos
en sus redes de oro tejen, temblorosas, las arañas”.

Un desglosamiento del tema de los bohemios —término respecto al que no hay que olvidar el juego al que Villaespesa lo somete, sincretizando en él su valor literario y la concretización en su uso específico con el significado de gitano— ofrece variaciones como el grupo de vendimiadores en “Octubre”, los enamorados de “Crepúsculo” o la mujer de “Flor de Camino”. En “Mística”, la relación se invierte y la estaticidad pura de la estatua se ve alterada en el final con la aparición del crepúsculo como elemento temporal, al que acompaña el color rojo-sanguíneo con todo su sentido de lo vital:

“No hay pájaros, ni suena una plegaria
en el jardín. Tan sólo cuando vierte
el sol la sangre de su luz postrera,

se enrojece la estatua solitaria,
como si bajo el mármol de la muerte
el rosal de la vida floreciera”.

A la vez, también cuando se aborda el tema de la noche como muerte, en el poema “Nocturno”, como autocontemplación del absoluto, como estaticidad en lo estático —y en los verdes juncales del pantano / [las negras serpientes del abismo] asoman la cabeza, y, asombradas, / permanecen inmóviles, mirándose / en el profundo espejo de las aguas”—, cuando incluso la evocación misma se desecha, nos llega su lado inverso expandiendo la presencia de la vida:

“Tan solo en el silencio, al apagarse
los últimos fulgores de mi lámpara,
aun parece que escucho el ruido, tenue
como rumor de seda acariciada,
que producen tus manos inexpertas
al desatar, temblando, tus sandalias”.

Tal es, a fin de cuentas, el significado más enigmático del último poema de la primera edición, “Spoliarium”, en el que los ahorcados

mantienen, aunque les cierran los ojos, abiertas sus pupilas en la inmovilidad absoluta:

“Vampiros de alas negras revolotean ansiosos
sobre la rota frente ensangrentada;
y con sus hocicos húmedos y viscosos
se beben la sangre coagulada
en las anchas heridas, y cierran con su vuelo
las pupilas inmóviles,
que aún esperan, abiertas, la bendición del cielo!...”

Los poemas añadidos en la edición de 1916 no ofrecen cambios significativos y parecen, en efecto, pertenecer a una misma serie. No obstante, parecen ajustarse más desde un punto de vista métrico y temático al gusto plenamente modernista, con diferentes referencias a elementos clásicos que, probablemente, pudieron parecer al autor excesivamente manieristas, por lo que seguramente debió desecharlos en una primera instancia y volvió a incluirlos cuando el estilo se hallaba ya sobradamente estereotipado, con lo cual las manifiestas influencias no empañaban la calidad de éstos. Podría valer, a modo de ejemplo, la conclusión del poema “Vendimia” para constatar la unidad temática y estilística que mantienen respecto al resto del libro:

“Y el viejo Pan, también ebrio de amores,
sopla, bajo sus dedos tembladores
el caramillo al borde del camino;

y hace danzar entre sus patas tuertas
y lanudas, un raudo remolino
de hojas marchitas y de flores muertas!”

Parece, pues, evidente el carácter renovador de la poesía de Villaspesa y el preciso contexto en que se produce. Se hace necesario también reparar, al menos sucintamente, en la tendencia a la innovación métrica que mantiene, asimismo, el texto. Sólo cinco poemas de la edición primera están compuestos por versos alejandrinos, si bien habría que añadir a éstos otros seis que aparecen en la edición de *Obras completas*. El resto son 4 con endecasílabos (más otros 3 de la edición segunda), 2 en dodecasílabos, uno en decasílabos, otro en octosílabos y cuatro en composiciones polimétricas, de los cuales uno combina versos pares (8-12-16), dos versos impares (7-11) y uno versos de diferentes medidas. Las composiciones son muy variadas, prevaleciendo la rima consonante en los poemas breves, mientras que se equiparan en frecuencia de uso asonantes y consonantes en los poemas largos. Los ritmos suelen mantener equivalencias fuertes, pero no son monocordes, sino que adquieren modulaciones melódicas que se refuerzan con los tipos de pausas finales, con juegos constantes de cadencias y anticadencias. Las estructuras rítmico-melódicas no tiene una relevancia argumental, y se adaptan más bien a la modalidad dis-

cursiva: descripción, narración, interjección, etc. La rima suele presentar diferentes estructuras, y aunque los cuartetos y el romance asonantado se repitan con frecuencia, aparecen también composiciones innovadoras como los alejandrinos en pareado con rima consonante del poema “Rapsodia”.

2. La obra de Francisco Villaespesa

Francisco Villaespesa nació en Laujar de Andarax (Almería) el 14 de octubre de 1877, hijo de Francisco Villaespesa Arias y de Dolores Martín Toro. Su padre, de oficio abogado, que llegó a ocupar el cargo de Juez de Almería, enviudó en 1879, casándose en segundas nupcias con Angustias Martín, hermana de su fallecida esposa.

Son pocos los datos relevantes que se conocen sobre su niñez, que transcurre en su pueblo natal hasta que, en 1885, su familia se traslada a Almería. Allí continúa el joven Villaespesa sus estudios, mostrando una especial predilección por los argumentos literarios, que le lleva a escribir su primer soneto con tan solo trece años, llegando a publicarlo en el periódico *Crónica Meridional* en 1892.

En 1894, siguiendo los consejos y el camino de su padre, se matriculó en el curso preparatorio de Derecho, pero esta vocación se vería inmediatamente truncada, sin llegar a completar las asignaturas del primer curso, precisamente por el creciente interés que le van despertando los argumentos literarios, con una especial predilección por el estudio de la cultura árabe, aspecto éste en el que siempre ha insistido la crítica literaria que se ha ocupado de su obra. Empieza pues a asistir como oyente a la Facultad de Filosofía y Letras. Interesado ya por la cultura y por la literatura, entabla amistad con algunos escritores e intelectuales del ambiente granadino como Seco de Lucena, Nicolás María López, Valladar y el puertorriqueño González Anaya.

Aunque también consigue aprobar algunas asignaturas de Derecho, abandonará los estudios al año siguiente, en septiembre de 1897, cuando, sin haber cumplido aún los veinte años, decide no regresar a Granada y marcharse a Málaga. Había mantenido ya algunos contactos con personajes integrantes del mundo literario de ésta ciudad, en especial con Eduardo del Sanz, de quien había sido compañero de estudios. Su estancia, aunque fue breve, le permitió relacionarse con algunos escritores, como Ricardo León, Gozález Anaya y Narciso Díaz de Escovar. Éste último le hizo varias cartas de presentación para que lo recibieran en algunos periódicos madrileños y Villaespesa, sin más dilación, emprendió camino hacia la capital de España, movido sin duda por el fervoroso deseo de conocer de cerca la vida cultural que allí se concentraba. Cumplía así con una aspiración que debía de estar muy generalizada en los jóvenes artistas del período, lo que se puede constatar no sólo atendiendo a la procedencia de los autores de la llamada generación del 98, sino también gracias al testimonio de bastantes obras y documentos literarios, entre los cuales bien puede servir de ejemplo la novela *Declaración de un vencido* de Alejandro Sawa.

Una vez en Madrid, inicia enseguida su peregrinaje por los enclaves principales en los que se daban cita los más destacados personajes de la literatura del momento. Asiste entonces a las famosas tertulias del “Café de Levante” y del “Café de Fornos”, donde acudían con frecuencia los principales escritores de aquellos tiempos, entre los que destacaban notoriamente Galdós y Echegaray. Sin embargo, sería Salvador Rueda el escritor al que primero visitó. Para entonces, Villaespesa ya contaba con algunos poemas publicados en *La Gran Vía*, revista literaria dirigida precisamente por Rueda, autor al que nuestro novel poeta profesaba una gran devoción y en quien veía un maestro. Poco después, mantuvo también contactos con Joaquín Dicenta — padre —, que era en aquel período director de “El País”, periódico en que también tuvo ocasión de conocer a Ramiro de Maeztu. Éstos y otros contactos le permitieron un acercamiento al mundo editorial, llegando a publicar algunos de sus poemas, los primeros de los cuales aparecieron en los “Lunes de *El Imparcial*”. De aquellos momentos

datan también sus colaboraciones con *Germinal*, donde debió conocer a Miguel Sawa, a Caterinéu Zamacois y a Emilio Fernández Vaamonde, con quienes enseguida trabó una gran amistad. Allí se encuentran, además, sus poemas “Aspiración” y “¡Lucha!”, muy influidos por la vocación socialista utópica y por la inspiración naturalista y vanguardista propias de este semanario.

Ya decididamente encauzada su actividad literaria hacia la lírica, consigue reunir el material suficiente para dar cuerpo a su primer libro, *Intimidades*¹¹, cuya publicación tendrá lugar a inicios de marzo de 1898. Aquí se incluyen, como indica Sánchez Trigueros, “sus poesías anteriores al viaje a Madrid y unas cuantas — pocas — nuevas¹²”.

Aunque ésta su primera estancia en Madrid sea breve, su influencia en el ambiente cultural se hace ya decisiva. Junto con Darío, se convierte en uno de los principales puntos de referencia para los nuevos poetas que acudían a Madrid estimulados por la curiosidad de conocer de cerca la particular e intensa actividad literaria que allí se estaba desarrollando; aunque, en ocasiones, la experiencia no resultara especialmente feliz. Para otros, sin embargo, sólo allí - o en París, para los más afortunados - era posible llevar una vida bohemia y poder realizarse como escritores de oficio y como literatos. Y así, también en el caso de Villaespesa, tenemos una doble faceta para su experiencia madrileña: su actividad periodística y su constante deambular por las tertulias que servían de punto de encuentro a los principales bohemios del momento.

Asiduidad en las visitas nocturna a cafés y burdeles, dentro de ese mundo que tan fielmente describió Felipe Trigo en su obra *En la carrera*, y contribuyendo al ya suculento anecdotario que nos han transmitido, entre otros, Ernesto Bark¹³ y Ricardo Baroja¹⁴ sobre la bohemia de fin de siglo y la generación del 98. Nos llegan de este modo numerosos relatos, algunos recogidos por diferentes fuentes, que nos informan de las andanzas del joven escritor durante estos años. Uno de los más célebres es el que se refiere a la fundación de una revista vinícola, que dirigía José Riquelme Flores, y que fue proyectada fundamentalmente como medio de subvención para saciar la sed de sus autores. Sus redactores, Manuel Machado, Rubén Darío, Pedro de Répide, Enrique Gómez-Carrillo y Villaespesa, junto con el dibujante, Perico Rojas, se reunían en una taberna para redactar artículos de interés enológico y viti-vinícola, loores a las bodegas de prestigio, odas a los más preciados caldos y demás ditirambos dionisiacos. El resultado fue que empezaron a recibir frecuentemente cajas de botellas de la más variada procedencia que los fabricantes les enviaban para promocionar sus mejores caldos. Y ellos, sin duda, hacían buena cuenta del botín.

Entre los más curiosos sucesos, el que fuera amigo y médico de Villaespesa, Ángel Martínez Casado, nos cuenta una primera cita entre Villaespesa y Manuel Machado, sobre la que nos dice:

“Con Antonio Machado, desde casa de éste o de la suya, escribía cartas a Manolo, que estaba en París. Paco no conocía personalmente a Manolo, pero se lo imaginaba como lo había visto en fotografías: moreno, grueso, de bigote negro; tocado con el sombrero cordobés. Se escribían con frecuencia y siempre con una gran sinceridad.

Manolo regresó a Madrid, fue a buscar a Paco, que no estaba en casa, y le dejó escrito un papel que decía: “Paco: te espero, para abrazarte, en el café ‘Madrid’, a tal hora”. Entonces Paco usaba lentes por la miopía que padecía. Entró en el café, miró a todas las mesas, y nadie... Solamente había un jovencito pálido, de bigotito rubio, que no podía ser Manolo... Pasó cerca de este mozo y le miró con esa mirada indiscreta de los miopes; llegó al fondo, observó los rincones del café, y al volver le metió la cabeza otra vez a aquel joven, único parroquiano en aquel momento. Al hombre no le agradó tal curiosidad, y le dijo:

— Oiga usted, ¿me ha visto monos en la cara?

— No sea pelma y cálese — le replicó, empleando el mismo tono agrio y seco que él usara —. Que no sea usted idiota.

Paco, indignado, lo insultó, y Manolo, más indignado que él, le correspondió:

— ¡Que salga usted a la calle!

— ¡Andando!

Y se fue andando tras él, furioso, dispuesto a darse de bofetadas. Se disponían a salir del café, cuando apareció Palomero:

— ¡Hola! ¿Ya veo que os conocéis, os habéis encontrado? ¡Venga otro abrazo, Manolín!

Y Palomero, ante la estupefacción de Paco, se abrazó al joven. Luego se dirigió a Paco y le dijo:

— Manolo te estuvo buscando... ¿Dónde os hablasteis?

Fácil de imaginar la situación de ambos.

— ¿Pero eres tú Manolo Machado?

— ¿El mismo... Y tú ¿Paco Villaespesa?

Se abrazaron fuertemente... Manolo decía a Paco:

— Verás: tú sabes que no soy hombre de paciencia, hacía hora y media que te esperaba, y la insolencia de tus gafas acabó con mis nervios¹⁵

Envuelto en tal ambiente, entre las publicaciones, los primeros proyectos de revistas literarias y sus salidas nocturnas junto con Emilio Carrere y otros compañeros de letras y aventuras, debió pasar Villaespesa este período en Madrid, durante una prolongada estancia que habría de verse interrumpida por un viaje a Almería en abril de 1898, dejando pendientes algunos proyectos, como el estreno de la obra teatral “El Acusador Privado”, drama que habría de quedar inédito. Sánchez Trigueros nos informa también de la actividad editorial que el escritor almeriense estaba planeando entonces, con el intento de crear, con la ayuda del escritor argentino Carlos María Ocantos, una colección llamada “Biblioteca Andaluza”¹⁶. Lo cierto es que Villaespesa hubo de sentir la necesidad de rendir cuentas a su padre sobre los motivos que lo habían inducido a abandonar los estudios y, aunque su regreso era triunfal y se veía acompañado por una calurosa acogida por parte de la prensa local, que se había hecho ya eco de la fama del escritor, los argumentos que adujo en su defensa no debieron ser lo suficientemente elocuentes para convencer a su progenitor. De hecho, tras el reencuentro, Villaespesa sale de Almería hacia Granada, aparentemente convencido de tornar al estudio, pero tal propósito resulta fugaz. Tras algunas infructuosas idas y venidas a la capital andaluza, más preocupado por aplicarse al conocimiento de la cultura árabe que por los argumentos jurídicos, a inicios de 1899 emprende un viaje a Orán acompañado por el escritor francés Charles Maurras. En abril de este mismo año regresaba a Madrid, ataviado de musulmán, con alquicer verde y oro y calzando babuchas.

Este retorno supone para el escritor la aceptación definitiva, con todas sus consecuencias, de su dedicación al arte, es decir, su profesionalización. Y, por lo tanto, se acrecienta forzosamente su condición de bohemio en los malos momentos, pues las colaboraciones literarias, sobre todo las poéticas, solo en raras ocasiones estaban bien remuneradas. Lo cual no merma nunca su entusiasmo y, le permite mantener constantemente una valiente iniciativa para afrontar nuevos proyectos, muchas veces fallidos. Esta actitud debió darle la fama de aventurero que refleja el comentario que Valle-Inclán introduce en *Luces de bohemia* cuando un joven modernista habla de unos versos de Darío que estaban destinados a una revista “que murió antes de nacer” y Max Estrella replica preguntando si “sería una revista de Paco Villaespesa”¹⁷. Y sin duda debió tener una gran capacidad de convicción, fruto tal vez de su propio entusiasmo, que le llevó a implicar a algunos amigos escritores que, como Emilio Carrere le ayudó cuando

no contaba con recursos económicos a fundar *Revista Latina*, cuya redacción se localizaba en la trastienda de la casa de una peluquera.

Su regreso no estaba motivado solamente por la añoranza del efervescente mundo literario que había dejado apenas un año antes. Para entonces nuestro poeta estaba ya vinculado sentimentalmente con Elisa González Columbie, a quien había conocido por mediación de Manuel Machado y con quien habría de casarse pasado poco tiempo, a finales del verano de 1899. Llevaba consigo, además, un nuevo libro, *Luchas*, que estaba decido a publicar lo antes posible. Todo esto hace pensar que su firme propósito era el de establecerse en Madrid de una forma definitiva, como en realidad ocurrió.

De hecho, en esta nueva etapa empieza a trabajar enseguida, entrando en el grupo de redacción de *Revista Nueva*. Allí tendrá ocasión de entablar amistad con Rubén Darío, Martínez Sierra, Camilo Barga-la, Ruiz Contreras y Gómez Carrillo, entre otros, que pasaran a ser su nuevo punto de referencia en la vida literaria madrileña. Colaborará, asimismo, muy asiduamente durante este año en *La Vida Galante* y en las últimas apariciones de *La Vida Literaria* y llegará a dirigir junto a Martínez Sierra algunos números de *El Álbum de Madrid*. Aparece poco después *Luchas*, unos días antes de que Francisco y Elisa contraigan matrimonio. Ambos viajan después a Laujar, donde permanecerán algunos meses.

Podemos considerar este período como el más fértil y creativo del poeta. Cuando en noviembre regresan a Madrid, Villaespesa ya está gestando la que será su obra cumbre, *La copa del rey de Thule*, de la que ya aparecerían algunos versos en marzo de 1900 en la revista *Vida Nueva*. Para entonces nuestro escritor era ya un importante punto de referencia entre los autores modernistas y, en especial, para los jóvenes poetas andaluces. A su amistad con José Sánchez Rodríguez y con otros integrantes del grupo malagueño se sumará ahora la de Juan Ramón Jiménez —que nunca llegará a adaptarse al ambiente madrileño—, con quien se mantuvo muy unido durante la estancia de éste en la capital de España. Su actividad editorial continúa con nuevas aventuras de corta duración, como es el caso de *Vida Nueva*, que seguramente no le dan ningún tipo de beneficios económicos, pero que le permiten mantener el prestigio ganado. Sin embargo, el intenso esplendor de aquellos días resulta fugaz y la precaria salud de Elisa se va agravando progresivamente, muriendo de tuberculosis al año siguiente tras haber dado a luz una hija que llevó su mismo nombre.

Éste es precisamente el momento en que se gesta *El alto de los bohemios*, texto en el que confluyen, como en la obra precedente, el incipiente modernismo junto con lo mejor de las influencias del simbolismo francés, pero que no está exento de ciertas notas tétricas y apesadumbradas reflexiones que reflejan las vicisitudes que afectaron al

poeta. La muerte de Elisa lo sumerge en un profundo estado de melancolía que acaba con el especial periodo de inspiración que estaba atravesando y es muy probable que la totalidad del libro sea anterior al fallecimiento de su esposa.

Sin embargo, mientras la introversión, la gravedad melancólica y la reflexión metafísica caracterizan esta etapa de su lírica, su voluntad lo conduce hacia otras rutas, hacia nuevas experiencias que le permiten superar el peso de la nostalgia y el recuerdo. Primero viaja a Lisboa, seguramente motivado por el interesante momento que atravesaba la cultura portuguesa y por las muchas amistades que tenía con destacados autores del país vecino. Entre ellos, cabe destacar a Eugénio de Castro —tal vez el principal introductor del simbolismo en la lírica lusitana—, Oliveira Martins, Júlio Dantas, Eça de Queirós, Mayer Garçon, Abilio Manuel Guerra Junqueiro, Silvio Rebello, etc. Más adelante viaja por Italia, Suiza, Bélgica y Francia, para regresar de nuevo a Madrid. Inicia entonces una nueva etapa creativa, acercándose progresivamente a la producción teatral, primero a través de traducciones del italiano y el portugués, más adelante con la creación de obras propias.

Durante este período conoce a María, la que habría de ser su segunda esposa. Su nueva estabilidad sentimental le proporciona la seguridad necesaria para lanzarse a múltiples proyectos. Así, en 1906, funda las revistas *Electra* y *Renacimiento Latino*, reanuda su siempre intensa producción poética, a la que se añade un nuevo interés por la prosa y, especialmente, por el género dramático con *El alcázar de las perlas*, estrenada el 11-08-1911 en el Teatro Isabel la Católica (Granada), por la compañía Guerrero-Mendoza, con la que cosecha grandes éxitos de público y de crítica.

Tal acontecimiento le abre nuevos horizontes, pues no sólo recibe buena acogida en el ámbito peninsular, sino que logra llevar con similar fortuna sus obras a América Latina, lo que acaba por convencerlo para hacerse empresario teatral, actividad a la que, a partir de 1917, se dedica casi exclusivamente y de la que obtiene importantes beneficios económicos. Y es también en ese año cuando emprende su primer viaje por tierras sudamericanas, en un largo periplo que lo lleva a Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Argentina, Méjico, etc., hasta su vuelta a Madrid en 1921. Sin embargo, su estancia en España será breve y estará destinada a la preparación del montaje de una nueva obra, el poema escénico *Simón Bolívar*, que habría de representar en los principales teatros de Sudamérica, donde su fama, por aquel entonces, había ido creciendo de manera espectacular, convirtiéndose en verdadero embajador de la cultura española. Mientras tanto, en nuestro país aparecían nuevas tendencias estéticas y Villaespesa, ajeno a lo que aquí estaba ocurriendo, empieza a caer en el olvido. El 14 de mayo de 1931 sufre un ataque de hemiplejía, lo que le obliga a abandonar Bra-

sil, donde traducía al castellano una antología de poesía brasileña por encargo del gobierno de aquel país, y retorna definitivamente a España.

Su delicada salud y su precaria condición económica le permiten beneficiarse de algunas ayudas económicas y reconocimientos oficiales. El escritor no había sabido administrar las ganancias que le generaron sus mejores momentos de éxito y esto le obliga a continuar su labor literaria para poder subsistir. Afortunadamente, no le faltan recursos y para ello cuenta, por encima de todo, con el peso institucional que había adquirido su nombre durante más de 30 años de intensa actividad creativa. No volverá a cosechar éxitos importantes, si bien mantendrá su fama, aunque no le será posible llegar a ser un punto de referencia para la nueva lírica, como sí habría de suceder a Antonio Machado o a Juan Ramón Jiménez. En 1936 su salud sufre una nueva recaída, muriendo el 9 de abril, en Madrid, en su casa de la calle Galileo.

De su estilo se ha destacado especialmente el haber introducido y difundido, junto a Rubén Darío, Salvador Rueda y Manuel Reina, el modernismo en España. Pero, a la vez, se critica con frecuencia su incapacidad para sobrepasar tales planteamientos estéticos, anquilosándose en una fórmula que restaría ajena al posterior desarrollo del lenguaje poético impuesto por las vanguardias. Lo cierto es que la huella modernista aún seguiría latiendo en las primeras composiciones de parte de los escritores de la generación del 27. Considerando que Villaespesa abandona prácticamente su producción poética en los años 20, habría que reconocer que su desfase ha sido enjuiciado de manera demasiado severa. Es verdad que no evoluciona como hicieron Juan Ramón Jiménez, Machado o Valle-Inclán, pero también es cierto que éstos eran escritores más jóvenes, educados ya en un ambiente cultural mucho más vivo y moderno, para el que la generación de Villaespesa había sentado las bases. En cualquier caso, y no obstante este tipo de objeciones, hemos de admitir que la actitud modernista fue aún el blanco de la crítica tradicionalista durante las dos primeras décadas de éste siglo¹⁸. Si por una parte es cierto que, como afirma Pedro Salinas, hay una actitud diferente entre modernismo y 98¹⁹, no debemos olvidarnos de que para éstos últimos hay un ritmo evolutivo desigual, con escasa cohesión, que permite el predominio en el ámbito literario del llamado novecentismo, así como de una segunda generación modernista —Marquina, Carrere, Martínez Sierra, etc.—, respecto a los que ya Cernuda asignaba a Villaespesa la condición de puente²⁰. Seguramente es indiscutible el hecho de que tal grupo de escritores prolongará hasta la saciedad una fórmula literaria anquilosada e incapaz por sí misma de renovar el género lírico. Pero esto no debe llevarnos a caer en las exageraciones de la crítica vinculada al 27, que tal vez tuviera demasiado cercana la presencia del apogeo

crítico y literario de este movimiento y puede que tal circunstancia se convirtiera en un impedimento para valorar con mayor objetividad filológica e histórica la literatura de aquel período²¹. En cualquier caso, los estudios de Rafael Ferreres²², Ricardo Gullón²³, y Lily Litvak²⁴ apuntan, desde diferentes perspectivas, hacia una recuperación de la trascendencia de este movimiento artístico.

Lo curioso, en cualquier caso, es que lo que más se ha destacado en Villaespesa, aparte de su mayor receptividad al parnasianismo y al esteticismo que al simbolismo o al decadentismo, es su andalucismo, su gusto más colorista, arábico, oriental y mediterráneo²⁵, aspectos de identidad nacional que concuerdan con una de las más importantes preocupaciones noventayochistas. Asimismo, la predilección, que el mismo autor constantemente manifiesta, por lo sensual, lo pagano y lo bohemio, herencia nietzscheana que, si bien no literarizada de manera definida y contundente, lo vincula al menos en propósito con Valle-Inclán y con la misma generación del 27.

Por lo que respecta a su obra en prosa, hemos de constatar la negativa valoración que la crítica le ha deparado, destacando su carácter lírico y su fijación en la brillantez descriptiva e imaginativa en detrimento de la trama y de la acción. Similares defectos se atribuyen a su teatro, tildado de poco denso, escasamente dramático y deficiente en la caracterización de los personajes. Ahora bien, si sus novelas pasaron casi totalmente desapercibidas —aunque sus relatos breves tuvieron una cierta difusión—, no podemos decir lo mismo de su teatro, que tuvo una aceptable recepción.

3. Bibliografía. Criterios de edición

3.1. Obra poética

Intimidades, prólogo de Emilio Fernández Vahamonde, Madrid, Antonio Álvarez, 1898

Luchas, soneto-prólogo de Salvador Rueda, Madrid, Apaolaza, 1898

Flores de almendro, Madrid, 1898 (fecha de composición; editada entre 1901 y 1909)

Confidencias, Madrid, 1899 (fecha de composición; editada entre 1901 y 1909)

La Copa del Rey de Thule, Madrid, Tipografía Moderna, 1900

La musa enferma, Madrid, 1901

El alto de los bobemios, Madrid, Valero Díaz, 1902

Rapsodias, Madrid, Valero Díaz, 1905

Tristitiaerum, Madrid, 1906

Canciones del camino, Madrid, Pueyo, 1906

Carmen: cantares, Madrid, imprenta Gutenberg-Castro, 1907

El mirador de Lindaraxa, Madrid, imprenta de Primitivo Fernández, 1908
El patio de los arrayanes, Madrid, Balgañón y Moreno, col. Apolo, 1908
El libro de Job, Madrid, imprenta de Primitivo Fernández, 1909
Viaje sentimental, prólogo de Vargas Villa, Madrid, Pueyo, Ediciones Hispano-Americanas, 1909
El jardín de las quimeras, Barcelona, imprenta de F. Granada y Compañía, 1909
Las horas que pasan, Barcelona, 1909
Saudades, Madrid, Pueyo, 1910
In memoriam, Madrid, imprenta de La Gaceta Administrativa, 1910
Andalucía, Madrid, Imprenta Helénica, 1911
Bajo la lluvia, Madrid, Renacimiento, col. Biblioteca Renacimiento, 1910
Torre de marfil, prólogo de César Dominici, París, Ediciones Literarias, 1911
El espejo encantado, Madrid, Renacimiento, col. Biblioteca Renacimiento, 1911
Los remansos del crepúsculo, Madrid, 1911
Los panales de oro, Madrid, sucesores de Hernando, 1912
El balcón de Verona, Madrid, Imprenta Helénica, 1912
Palabras antiguas, Imprenta Helénica, Madrid, 1912
Jardines de plata: poesías, Madrid, Imprenta helénica, 1912
El velo de Isis: poesías, Madrid, Sucesores de Hernando, 1913
Lámparas votivas, Madrid, Biblioteca Hispania, 1913
Era él. Poema en un acto, Madrid, Sucesores de Hernando, 1913
Ajimeces de ensueño, Madrid, Viuda de Pueyo, 1914
Campanas pascuales, Madrid, Imp. Artística de Sáez hermanos, 1914
El reloj de arena, Madrid, Imp. Artística de Sáez hermanos, 1914
Los nocturnos del Generalife, Madrid, Pueyo, 1915
La cisterna, Madrid, Sucesores de Hernando, 1916
La fuente de las gacelas, Madrid, Impr. de M. García y G. Sáez, 1916
Baladas de cetrería, Madrid, Sucesores de Hernando, 1916
Amor: sonetos amorosos, Barcelona, Millà Piñol, 1916
El libro del amor y de la muerte, Madrid, 1917
Paz, Madrid, 1917
Poesías selectas, Madrid, Sucesores de Hernando, 1917
Mis mejores poesías, Barcelona, Maucci, 1917
Mis mejores versos, prólogo de J. Montero Alonso, Madrid, Hesperia, 1917

- A la sombra de los cipreses*, Madrid, V.H. de Sanz Calleja, 1917
- Hernán Cortés: poema épico en tres actos y en verso*, Méjico, Librería de la vda. de C. Bouret, 1917
- Tierra de encanto y maravilla; poesías*, México, 1918
Madrid, 1921
Barcelona, R. Sopena, 1922
- La Casa del pecado*, Barcelona, 1919
- Tardes de Xochimilco*, Méjico, 1919
- La estrella solitaria*, prólogo de Miguel Guerra Mondragón, Caracas, Editorial Victoria, 1920
- El encanto de la Albambra*, Caracas, Editorial Victoria, 1920
- El encanto de la Albambra – Los nocturnos del Generalife*, Madrid, José María Yagües, 1932
- Los conquistadores, poema en siete cantos*, Caracas, Editorial Victoria, 1920
- Los conquistadores y otros poemas*, Barcelona, Maucci, 1922
- La isla crucificada (Santo Domingo)*, La Habana, Hermes, 1922
- Poema de Panamá*, Panamá, Imprenta nacional, 1924
- Vasos de arcilla*, Madrid, Librería y editorial Madrid, col. Escritores contemporáneos. Poetas españoles, 1924 (contiene *El libro de las penumbras* y *La gruta azul*)
- Poesías escogidas*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, col. Biblioteca Universal, n° 171, 1926
- La gruta azul*, Barcelona, Maucci, 1927 (Contiene *La isla crucificada* y *El libro del Mal Amor*)
- Panderetas sevillanas - Caracol marino*, Barcelona, Editorial Maucci, 1927
- La danzarina de Gades*, Santiago de Chile, Nascimento, 1927
- Sus mejores versos*, prólogo de Manuel Machado, Madrid, Los Poetas, 1928
- Bolívar, poema romántico original y en verso, en un prologo y tres actos*, Madrid, Prensa Moderna, col. El Teatro Moderno, 1929
Barcelona, Maucci 1929
- Manos vacías. Versos*, Editorial Norma, 1935
- Rincón solariego: poemas rurales (obra póstuma)*, Buenos Aires, Librería y Editorial “La Facultad”, Bernabé y Cía., 1936
- Caracol marino*, Buenos Aires : Editorial Tor, Buenos Aires, Editorial Tor, col. “Toda la lira”, 1941
- Poesías completas*, Ordenación, prólogo y notas de F. Mendizábal, Madrid, Aguilar, 1952
- Canto a Santo Domingo*, Sevilla, Lib. San José, 1954

- Antología poética*, selección, prólogo y notas Luis F. Díaz Larios, Almería, Cajal, col. Biblioteca de Temas Almerienses. Serie Menor, nº 12, 1977
- Antología inédita*, Almería, Ayuntamiento de Almería, 1977
- Villaespesa, los mejores versos del mejor poeta*, Florentino Castañeda Muñoz ed., Madrid, Gráficas Bachende, 1977
- Granada*, Impr. de M. García y G. Sáez,

3.2. Teatro

- El alcázar de las perlas. Leyenda trágica... en verso*, estrenada el 11-08-1911 en el Teatro Isabel la Católica (Granada), Compañía Guerrero-Mendoza, Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1912
- Doña María de Padilla. Drama histórico... en verso*, Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1913
- Judith: tragedia bíblica en tres actos y en verso*, estrenada por la compañía Margarita Xirgu-Emilio Thuillier, Madrid, Renacimiento, 1913
- El rey Galaor*, tragedia en tres actos y en verso, inspirada en un poema de Eugenio de Castro, Madrid, Sucesores de Hernando, 1913
- Aben-Humeya: tragedia morisca en cuatro actos y en verso*, Madrid, Imp. Hispano-Alemana, 1914
- Barcelona, Sopena, 1915
- La partida de ajedrez: leyenda dramática en un acto*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, Biblioteca Teatro mundial, 1916
- El balconero*, Madrid, La Novela Corta, col. La Novela Teatral, 1921 (1915)
- En el desierto*, 1915
- La leona de Castilla. Drama*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1915
- La Maja de Goya*, Madrid, V.H. de Sanz Calleja, 1917

- La Novela Corta, col. La Novela Teatral, 1923
- Teatro lírico*, Madrid, Impr. de M. García y G. Sáez, 1917
- El sol de Ayacucho, poema dramático en tres actos y en verso*, Santiago de Chile, Nascimento, 1925
- El burlador de Sevilla*, poema en tres actos en verso y original, Madrid, Rivadeneyra, col. La Farsa, 1928
- El burlador de Sevilla*, introducción de Marlene Gottlieb, Sevilla, Ediciones Andaluzas Unidas, Biblioteca de cultura andaluza, 1986.

3.3. Novelas

- Zarza florida*, Madrid, 1908
- Las garras de la pantera*, Madrid, Imprenta helénica, 1912
- Fiesta de poesía*, Madrid, 1912
- Las granadas de rubíes*, París, 1912
- Breviario de amor*, Madrid, 1912
- Las palmeras del oasis*, Barcelona, col. Biblioteca iris, nº 2, 1914
- El caballero del milagro*, Madrid, La Novela Corta, n. 15, 1916
- Los Malos milagros*, Madrid, 1916
- La tela de Penélope*, Madrid, 1917 (Es una nueva edición de *Breviario de amor*)
- El Milagro del vaso de agua*, Madrid, 1917 (Es una nueva edición de *El caballero del milagro*)
- Resurrección*, Madrid, 1917
- Mis mejores cuentos. Novelas breves*. Seleccionadas por el propio autor, precedidas de un prólogo autógrafo del mismo, Madrid, Prensa Popular, 1917.
- Amigas viejas: novela inédita*, Madrid, Prensa Popular, col. La novela corta, n. 63, 1917
- El milagro de las rosas (novela griega)*. *Resurrección. Amigas viejas*, Madrid, Editorial Mundo latino, 1917 (El autor editó, en este volumen,

por segunda vez la obra *Zarza florida* con el título *El milagro de las rosas*)

La ciudad de los ópalos, México, 1918

Madrid, Prensa Popular, La novela corta; n. 277, 1921

Los suaves milagros, Madrid, Biblioteca Patria, 1920

La verdadera historia de amor, Madrid, Los contemporáneos, Imp. Martín de los Heros, 1924

Las joyas de Margarita; páginas románticas; novela, París, Garnier Hermanos, 1918 (Es una nueva edición de *Breviario de amor*, que también había aparecido con el título *La tela de Penélope*)

El narrador del desierto, ilustraciones de Pablo Aranguren, Madrid, La Novela Popular, año II, n. 9, 1926

3.4. Ensayo, traducción, adaptaciones de sus obras y colaboraciones

Balaguer, Francisco; *El Caballero del Milagro: Opera en un acto*, poema de Francisco Villaespesa, Madrid, Ed. del Autor, 1962

Balseiro, José Agustín; *La copa de Anacreonte: Poesías*, prólogo de Eduardo Marquina y epílogo de Francisco Villaespesa, Madrid, G. Hernández y Galo Sáez, 1924

Becharisse, Salvador; *Hommage a Debussy: piano et chant*, contiene el poema "La rueca", de Francisco Villaespesa, París, Union Musicale Franco-Espagnole, 1931

Castro Alves, Antonio Federico de; *El navío negrero y otros poemas*, traducción de Francisco Villaespesa, Madrid, Alejandro Pueyo, Biblioteca Brasileña "Los Poetas", 1930.

Castro e Almeida, Eugénio de; *Salomé y otros poemas*, traducción en verso de Francisco Villaespesa con un estudio-prólogo de Rubén Darío, Madrid, Imp. Artística de Sáez Hermanos, 1914. Traducción de *Salomé e Outros Poemas* (1896). Introdutor del simbolismo en Portugal, nacido en Coimbra el 4 de marzo de 1869 y murió en Coimbra el 17 de agosto de 1944.

—, "La sombra del cuadrante", traducción de Francisco Villaespesa, en *Florilugio Latino*, Madrid, M. García y Galo Sáez, 1916. Traducción de *Sombra do Quadrante* (1906)

- Chacon Ferral, Antonio; *Caminito abajo*, prólogo de D. Antonio Gutiérrez Alfaro y una estrofa augural de D. Francisco Villaespesa, Buenos Aires, Manzanera, 1926
- Cuenca, Francisco; *Museo de Pintores y Escultores andaluces contemporáneos*, prólogo de Francisco Villaespesa, Habana, Imp. Rambla, Bouza y C^a, 1923
- , *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*, prólogo de Francisco Villaespesa, Málaga, Unicaja, col. Unicaja, Ed. facsímil con motivo de la Exposición Pintura del Siglo XIX, 1996
- D'Annunzio, Gabriele; *La Gioconda. Tragedia*, traducción de Francisco Villaespesa, Madrid, Emilio González, 1906
- Dantas, Júlio; *Don Beltrán de Figueroa. Comedia del siglo XVII*, traducida por Francisco Villaespesa, Madrid, Vda. de Pueyo-Impr. Helénica, 1914. Traducción de D. Beltrão de Figueiroa (1902).
- , *El primer beso. Comedia en un acto y en prosa*, traducida al castellano por Francisco Villaespesa, Madrid, M. García y G. Sáez, 1916
- , *Don Ramón de Capichuela. Sainete en verso*, traducción de Francisco Villaespesa, Madrid, Suc. de Hernando M. García y S. Sáez, 1917. Traducción de D. Ramón de Capichuela (1912)
- , *La cena de los Cardenales : comedia en un acto*, traducción de Francisco Villaespesa, Madrid, Imp. Hispano-Alemana, 1913. Traducción de *A Ceia dos Cardeais* (1902)
- , *Rosas de todo el año*, traducción de Francisco Villaespesa (citada por Federico de Mendizábal en *PC*)
- Eça de Queiroz, José María, *La Reliquia*, traducción de Camilo Bargiella y Francisco Villaespesa, 1901
- Escrivá Soriano, Vicente; *La Leona de Castilla*, Guión literario y diálogos de Vicente Escrivá según la obra de Francisco Villaespesa. Director: Juan de Orduña, Madrid, 1958.
- Fallola, César; *Espinas y flores... de mi vida*, prólogo de Francisco Villaespesa, Madrid, Imp. Helénica, 1911
- Fauzi, Maluf; *En la Alcatifa de los Vientos: Poema árabe*, versión española de Francisco Villaespesa, Rio de Janeiro, Ángela González Columbié, 1930
- Fortún, Fernando; *La hora romántica: Poesías*, prólogo de Francisco Villaespesa, Madrid, Imp. Gutenberg, 1907
- García, Ginés de; *El retablo del ensueño*, con un soneto de Villaespesa, Cartagena, Bant, 1910

- Giacosa, Giuseppe; *Una partida de ajedrez. Leyenda dramática en un acto*, puesta en verso castellano por Francisco Villaespesa, Madrid, Imp. de Juan Pueyo, 1915
- Giacosa, Giuseppe; *El triunfo del amor. Leyenda dramática en dos actos*, puesta en verso castellano por Francisco Villaespesa, Madrid, Imp. de Sáez Hermanos, 1915
- Goy de Silva, Ramón; *El Reino de los Parias*, precedida de la Reina Silencio, Palabras luminaras de Jacinto Grau, Ofrenda de Francisco Villaespesa, Ilustraciones de Francisco Heriña, Madrid, Sáez Hermanos, 1915
- Herrera y Reissig, Julio; *Poesías*, Madrid, Imprenta Helénica, 1911, contiene: “Julio Herrera Reissig: conferencia pronunciada por F. Villaespesa”, p. 9-36
- Hugo, Víctor; *Hernani*, edición popular *El Teatro*, (citada por Federico de Mendizábal en PC)
- , *Hernani*, Versión y arreglo a la escena española... D. Manuel y D. Antonio Machado y D. Francisco Villaespesa, Madrid, Rivadeneira, La Farsa, n. 42, 1928
- Jiménez, Juan Ramón; *Almas de violeta*, atrio de Francisco Villaespesa, Madrid, Tipografía Moderna, 1900
- Leguina y Juárez, Enrique de; *Idealismos, Poesías*, prólogo de Francisco Villaespesa, Madrid, Fidel Giménez, 1913
- Martínez Álvarez de Sotomayor, José; *Rudezas. Poesías regionales*, epílogo de Francisco Villaespesa, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1921
- Mendizábal, Federico, *Leonora*, prólogo de Francisco Villaespesa; ofrendas poéticas de Luis Risco Barcelo y María Ontiveros, Madrid, Gesta, col. “Amor”, 1963
- , *Alfanges de plata (Al-Andalus)*, preludeo de Francisco Villaespesa, Madrid, Gesta, 1962
- Mendizábal, Federico de; Villaespesa, Francisco; *Agustina de Aragón: (La heroína del Pilar): episodio nacional en tres actos, en verso*, escrito en colaboración con el insigne poeta Francisco Villaespesa; juicios críticos por Adrián Guerra y otros periódicos nacionales; ofrendas poéticas de Alfonso Camín y Federico de Mendizábal, Madrid, Imp. Taravilla, col. Escena, 1965
- Mezquita, Marcelino; *Dolor supremo* (citada por Federico de Mendizábal en PC)
- , *Noche de calvario* (citada por Federico de Mendizábal en PC)
- Molina, Gonzalo; *Rimas bobemias*, prólogo de Francisco Villaespesa, Madrid, Imp. Gutenberg- Castro, 1907

- Monterrey, Manuel; *Madrigales floridos*, prefacio de Francisco Villaespesa, Badajoz
- Orozco Muñoz, Francisco; *Ynvasión y Conquista de la Bélgica Mártir*, palabras de Francisco Villaespesa, prólogo de Amado Nervo, Madrid, Tipografía Artística, 1915
- Mendilaharsu, Julio Raúl; *Como las nubes. Poesías*, prólogo de Francisco Villaespesa, Madrid, Pueyo, Biblioteca Hispano Americana, XV
- Montón Palacios, Clemente; *Una vida al abismo. Novela*, prólogo de Francisco Villaespesa, Madrid, Imprenta Ibérica, 1909
- Muñoz, Isaac; *Alma infanzona, Novela*, comentarios líricos en doce sonetos por Francisco Villaespesa, Madrid, Librería Pueyo, Biblioteca Hispano Americana, 1910
- Olmedilla, Juan G.; *Poemas de Andalucía*, prólogo de Villaespesa, Madrid, Imp. Helénica, 1912
- Oteyza, Luis de; *Brumas: poesías*, con un proemio de Francisco Villaespesa, Madrid, Est. Tip. de "El Liberal", 1905
- Padilla, Rafael; *Carlota Corday: drama en cuatro actos*, prólogo de Francisco Villaespesa, Madrid, Vidal, 1911
- Paz, Felipe Santiago; *Crisantemos; poesías*, prólogo de Francisco Villaespesa, Madrid, Sáez Hermanos, 1915
- Picchia, Menotti del; *La angustia de Don Juan* (traducción de Francisco Villaespesa, texto inédito, Biblioteca Villaespesa, Almería)
- Prada, Gloria de la; *Noches sevillanas*, con un soneto de Francisco Villaespesa, Madrid, 1912
- Peñapareja, José; *Mujeres de mi Época: (florilégio galante)*, prólogo de José Francos Rodríguez, epílogo de Francisco Villaespesa, Madrid, Antonio Alvarez, 1909 158 p.
- Silva, Victor, "Don Juan Tenorio" (traducción de *A angustia de Don João* de Francisco Villaespesa, texto inédito, Biblioteca Villaespesa, Almería)
- Villaespesa, Francisco, *Julio Herrera Reissig*, estudio, Madrid, 1910
- , *Fiesta de poesía*, Madrid, Imprenta Helénica, col. Poesía española, 1912
- , *Qusr al-lu'lu'*, 180 p., 19 cm.
- Sánchez Rodríguez, José; *Alma andaluza*, prólogo de Francisco Villaespesa, epílogo de Juan R. Jiménez, introducción por Antonio Sánchez Trigueros, Madrid, 1975
- Seguina y Guarez, Enrique de; *Idealismos*, prólogo de Francisco Villaespesa, Madrid

3.5. Obras completas, selecciones y antologías

- Obras completas*, Madrid, Madrid, Editorial Mundo Latino, Impr. de M. García y G. Sáez, 1916-1919, 12 vol.
- I. *Intimidades* — *Flores de almendro (1893-1897)*, prólogo de Pompeyo Gener, 1916
 - II. *Luchas* — *Confidencias (1897-1899)*, prólogo de Vargas Villa, 1916
 - III. *La Copa del Rey de Thule*— *La musa enferma (1898-1900)*, prólogo de Juan Ramón Jiménez, 1916
 - IV. *El Alto de los bobemios*— *Rapsodias*, prólogo de Manuel Cardia, 1916
 - V. *Las horas que pasan*— *Veladas de amor*, prólogo de Juan Más y Pí, 1916
 - VI. *Las Joyas de Margarita*— *Breviario de amor* — *La Tela de Penélope*— *El milagro del vaso de agua*, 1917
 - VII. *Doña María de Padilla*, 1917
 - VIII. *El Milagro de las rosas*— *Resurrección*— *Amigas viejas*, 1917
 - IX. *Granadas de rubíes*— *Las Pupilas de Al-Motadi*— *Las Garras de la pantera*— *El último Abderramán*, 1917
 - X. *Tristitia rerum*, 1918
 - XI. *La Leona de Castilla*— *En el desierto*, 1918
 - XII. *El rey Galaor*, 1919

Miranda, César (seud. de Pablo de Grecia); *Prosas: Omar Kháyyam. Julio Herrera y Reissig. Rubén Darío. Villaespesa. Guerra Junqueiro*, Montevideo, Barreiro y C^a, Sucesores, 1918

Novelas completas, prólogo de F. Mendizábal, Madrid, Aguilar, 1952

Teatro escogido, Nota preliminar de F. S. R., Madrid, Aguilar, 1951.

Villaespesa, Francisco; Marquina, Eduardo; Pemán, José María; *Teatro poético. Antología*, Madrid, Coculsa, Colección Primera Biblioteca. Literatura Española; n^o 59, 1981

3.6. Bibliografía sobre Francisco Villaespesa

AA. VV.; *Comunicaciones del Simposio sobre Villaespesa y El Modernismo*, Almería, Comis, Centenario F. Villaespesa, 1978

Álvarez Sierra, J.; *Francisco Villaespesa (Vida, episodios y anécdotas de este genial poeta)*, Madrid, Editora Nacional, 1949

Arrebola, Alfredo; *El sentir flamenco en Bécquer, Villaespesa y Lorca*, Málaga, Universidad, 1986

Astrana Marín, Luis; “La obra de Villaespesa, serie no interrumpida de plagios”, en *Las profanaciones literarias: el libro de los plagios*, Madrid, Revista Hispanoamericana Cervantes, col. Biblioteca Ariel, 1920

Balaguer, Francisco; *El Caballero del Milagro. Opera en un acto*, poema de Francisco Villaespesa, Madrid, Ed. del Autor, 1962

Cansinos-Asséns, Rafael; “Francisco Villaespesa”, en *La nueva literatura. I. Los Hermes*, Madrid, 1925, pp. 276-78

Castañeda y Muñoz, Florentino; *La Alhambra en los versos de Villaespesa*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1983

Cortés, Eladio; *El teatro de Villaespesa*, Madrid, Atlas, 1971

Díaz Larios, Luis F.; “Villaespesa en el fiel (Introducción a su vida y obra)”, prólogo a *Antología poética*, Almería, 1977

- Jiménez, Juan Ramón; “Recuerdo al primer Villaespesa”, *El sol*, 10 de mayo de 1936
- Jiménez Martos, Luis; *Villaespesa*, Madrid, Publicaciones españolas, col. Temas españoles, 1978
- Mas y Pi, J.; “Los nuevos románticos: Villaespesa”, en *Letras españolas*, Buenos Aires, 1911, p. 208-17
- Martimar, Juan; *Villaespesa y Almería*, Almería, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Almería, 1974
- Onís, Federico de; “Francisco Villaespesa y el modernismo”, en *Revista Hispánica Moderna*, III, 1937, p. 176-78
- , “Villaespesa y el Modernismo”, en *España en América*, Madrid, 1955
- Pérez de Ayala, Ramón; *Las máscaras: ensayos de crítica teatral*, Madrid, 1917, v. I.
- Rosenbaum, Sidonia; “Bibliography: Francisco Villaespesa”, *Revista Hispánica Moderna*, III (abril 1937), pp. 278-82
- Sánchez Trigueros, Antonio; *El modernismo en la poesía andaluza: la obra del malagueño José Sánchez Rodríguez y los comienzos de Juan Ramón Jiménez y Francisco Villaespesa*, Granada, Universidad de Granada, 1974
- , *Francisco Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900)*, Granada, Universidad de Granada, 1974
- , *Cartas al poeta malagueño José Sánchez Rodríguez*, Granada, Universidad de Granada, 1974
- Stinson, Bobby Ray; *The Dramatic Works of Francisco Villaespesa*, Tesis, University of North Carolina, 1963
- , *Las revistas modernistas de Francisco Villaespesa*, edición de Marlene Gottlieb, Granada, Anel, 1995

3.7. Bibliografía general

- Allen W. Philips, *Temas de Modernismo hispánico y otros estudios*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1974
- António José Saraiva - Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto editora, Porto, 1976
- Celma Valero, María Pilar; *Literatura y Periodismo en las Revistas del Fin de Siglo. Estudio e Índices (1888-1907)*, Ediciones Júcar, Ensayos Júcar, 1991
- Dicionário de Literatura Portuguesa, Organização e Direcção de Álvaro Manuel Machado, Editorial Presença, Lisboa, 1996
- Eduard Valentí Fiol, *El primer modernismo literario catalán y sus orígenes ideológicos*, Barcelona, Ariel, 1973
- Guillermo de Torre, *Del 98 al barroco*, Madrid, Grados, col. Campo abierto, 1968
- Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a 98*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966
- Iris M. Zavala, *Fin de siglo: modernismo, 98 y bohemia*, Cuadernos para el Diálogo (Los Suplementos, 54), Madrid, 1974
- Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Notas en torno de un curso, 1953*, Méjico, Aguilar, 1962
- Lily Litvak, *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975.

- Luciana Stegagno Picchio, *História do Teatro Português*, Edizioni de-
ll'Ateneo, Roma, 1964
- , *Storia della Letteratura brasiliana*, Torino, Einaudi, 1977
- Ned Davison, *El concepto de modernismo en la crítica hispánica*, Buenos Ai-
res, Nova, 1971
- Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix-Barral, 1974
- Rafael Ferreres, *Los límites del modernismo*, Madrid Taurus, 1964
- , *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos, Biblioteca
Románica Hispánica, 1974
- Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, col. Campo
Abierto, 1963

3.8. El texto

Hemos respetado la edición de 1902 (*AB*), añadiendo las nuevas poesías que se introducen en la edición de 1916 (*OC*), pero sin atender a los cambios de orden que afectan a alguno de los poemas en la segunda edición y que más adelante describiremos. Se señalan los cambios llevados a cabo por Villaespesa en algunas dedicatorias y se corrigen las erratas, pero se mantienen los criterios de puntuación de la edición original, salvo en los casos en que el autor haya corregido no por motivos estéticos o estilísticos — lo que ocurre en la mayoría de los casos —, sino por haberse apercibido de la existencia de algún error o imprecisión. En relación con el uso de las mayúsculas y las minúsculas, que se ve modificado en la edición de 1916 sin que Villaespesa llegue a conseguir una completa uniformidad de criterios, hemos preferido mantener la primera redacción y señalar en nota las variantes significativas.

Las notas a pie de página introducen el texto original en los casos en que se ha intervenido para corregir erratas o para elegir versiones, sólo cuando las diferencias se debían a errores tipográficos o de composición, y para indicar las variantes que ambas ediciones presentan. Este grupo de notas queda indicado por letras, que se suceden, en orden alfabético, en cada página. Las notas a fondo de texto son informativas y van numeradas.

3.8.1. La edición de 1916

En relación con el texto que se imprimió en 1902, la edición de *Obras Completas* que contiene “El alto de los bohemios” y “Rapsodias” presenta múltiples variantes y cambios por lo que se refiere a la puntuación, a las dedicatorias y a la estructura del texto, siendo de escaso interés las contadas intervenciones que afectan al contenido de los poemas. Existe en dicha edición una clara tendencia a utilizar las mayúsculas con un valor enfático para toda una serie de conceptos trascendentalizados por la estética modernista, por ejemplo: “Belleza”, “Vida”, “Amor”, “Primavera”, etc. De manera análoga, se enfatizará respecto al uso de los puntos suspensivos, cuyo empleo en el texto original ya hemos comentado anteriormente, las exclamaciones y las frases interrogativas. Intervenir en notas sobre éste tipo de aspectos habría recargado excesiva y, según nuestro criterio, innecesariamente la claridad del aparato crítico en beneficio de una cuestión que no modifica en su esencia el resultado de la lectura. Creemos, pues, que basta con indicar que en esta revisión Villaespesa acusó y remarcó sensiblemente el uso de ciertas tendencias modernistas e impresionistas relacionadas con la puntuación en los poemas. Algunas veces la sustitución es sistemática, como ocurre con las secuencias de puntos suspensivos que en la primera edición, y en la nuestra, ocupan toda una línea, y que en la segunda edición se resuelven siempre con la inclusión de puntos suspensivos al final del verso precedente.

Sí son importantes los cambios que se refieren a la estructura, por lo que, además de señalar en nota los poemas que desaparecen y los que se incluyen en otros libros o en la segunda parte del libro añadida entonces, hemos considerado oportuno describir el contenido y el orden de los poemas en esta segunda edición, que es el siguiente:

“El alto de los bohemios (1899-1900):

Prólogo

Preludio interior / El alto de los bohemios / La sombra en las manos / El jardín de los besos / La bella durmiente / Flor de camino / Perfume antiguo / Tarantela / Paisaje / Octubre / Crepúsculo / Nocturno / Canción de Otoño / La canción del hogar / Rapsodia

Renacimiento: Renacimiento / Pan / Histórica / Ave, fémina / La sonrisa de un fauno / Pagana / Venus de Milo / Vendimia / La muerte del sátiro / Póstuma / Anacreónica / Camafeo / La última elegía.”

La presente edición añade tanto el prólogo de Manuel Cardia como la cita de D’Annunzio, perteneciente a *La Gioconda*, libro que el mismo Villaespesa había traducido al español en 1906, debido a que su inclusión tiene un valor documental que añade información sobre la obra sin entrar en

conflicto con el texto de la primera edición. Parecido criterio hemos empleado al introducir los poemas pertenecientes a la segunda parte del libro en *OC*, titulada “Renacimiento” y al presentar las variantes de los poemas que habían aparecido en *La Copa del rey de Thule* (*CRT*).

3.8.2. La edición de 1954

Aparece también una edición de *El alto de los bobemios* en el primer tomo de *Poesía Completa* (*PC*) editado por Federico de Mendizábal. En ésta se ha reproducido el texto de 1916, manteniendo los mismos criterios, si exceptuamos algunas variantes relacionadas con la puntuación y el uso de las mayúsculas; al proponerse, en líneas generales, como una reproducción del texto de *OC*, no hemos efectuado ninguna referencia en el aparato de notas.

Notas a la introducción

¹ Antonio Sánchez Trigueros, *El modernismo en la poesía andaluza: la obra del malagueño José Sánchez Rodríguez y los comienzos de Juan Ramón Jiménez y Francisco Villaespesa*, Granada, Universidad de Granada, 1974, pp. 39-40.

² Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957.

³ Carlos Bousoño, *Épocas literarias y evolución*, Madrid, Gredos, 1982.

⁴ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, II vol., Madrid, Gredos, 1985.

⁵ Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.

⁶ Vid. Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Notas en torno de un curso, 1953*, Méjico, Aguilar, 1962, p. 222.

⁷ Tal vez más evidente en su primera aparición: “vuelan hojas secas, y una fuente llora / monótona y trémula lágrimas de plata”.

⁸ El subrayado en estas citas y las siguientes es siempre mío. Se utiliza para poner en relieve los términos implicados en el fenómeno descrito.

⁹ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, vol I., Madrid, Gredos, 1985, p. 147.

¹⁰ Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica contemporánea*, Barcelona, Seix-Barral, 1972.

¹¹ Según algunas fuentes la primera publicación habría sido *Luchas*, si bien, por el orden y las fechas señaladas por el propio Villaespesa en sus *Obras Completas* (1916), es de suponer que fue, en efecto, *Intimidades* el libro que proyectó y escribió en primer lugar.

¹² Antonio Sánchez Trigueros, *op. cit.*, p. 33.

¹³ La santa bohemia (Recuerdos bohemios), Madrid, La Editorial Coop. H. de Autores, 1910.

¹⁴ Gente del 98, Barcelona, Juventud, 1952.

¹⁵ J. Álvarez Sierra, Francisco Villaespesa (Vida, episodios y anécdotas de este genial poeta), Madrid, Editora Nacional, 1949, pp. 40-42.

¹⁶ Cf. Antonio Sánchez Trigueros, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷ Ramón María del Valle-Inclán; *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, p. 90

¹⁸ Cf. Carlos Lozano, Rubén Darío y el modernismo en España 1888-1920, Ensayo de Bibliografía comentada, New York, La Américas Publishing Company, 1968.

¹⁹ Pedro Salinas, “El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus”, en *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 13-18.

²⁰ Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 84-86.

²¹ Recordemos, de paso, que una batalla similar la había mantenido los modernistas con los críticos, escritores y periodistas de la generación precedente. Y, en tal sentido, son destacables los enfrentamientos que Clarín mantuvo con tantos escritores, de lo cual dejan constancia algunas respuestas beligerantes, como la de Luis Bonafoux (vid. *Yo y el plagiarlo Clarín: tiquis-miquis de Luis de Bonafoux*, edición de Socorro Girón, Ponce, Puerto Rico, 1989), por no hablar de la más violenta de Navarro Ledesma, quien abofeteó a nuestro insigne escritor cuando éste salía del Ateneo, acción que le reportó las más calurosas felicitaciones de modernistas y bohemios.

²² Rafael Ferreres, *Los límites del modernismo*, Madrid, Taurus, 1964.

²³ Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, col. Campo Abierto, nº 12, 1963.

²⁴ Lily Litvak, *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975.

²⁵ Cf. Julio Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y literatura castellana*, Tomos XI y XI, Madrid, Gredos, 1972, pp. 200-02.

EL ALTO DE LOS BOHEMIOS

(POESÍAS)

MCMII

Dedicatoria

*A Manuel Reina, gran poeta,
cordialmente,*

El autor

Madrid, Febrero, 1902

En la poesía española de todos los tiempos se nota el predominio del sentimiento sobre la intelectualidad, lo que constituye, al fin, la característica de todas las manifestaciones superiores de los pueblos latinos.

Como una exageración de la sensibilidad y una excitación del temperamento, nos reflejan, en bloque, las impresiones del mundo externo, esto nos impide la absorción lenta, y, por lo tanto, dificulta el análisis. Por eso, los grandes torturados, los grandes impresionistas y los grandes sentimentales salieron de los pueblos latinos, cuyas tendencias más profundas están aún hoy impregnadas de romanticismo. Baudelaire, Anthero de Quental, y antes Santa Teresa de Jesús, Villon y Bernardino Ribeiro, no analizaron la vida fríamente para urdir sus conceptos filosóficos, sino que juzgáronla bajo un criterio estrechamente subjetivo.

Hacia los que reproducen impresiones de las líneas generales y sencillas de un sentimiento, se dirige, en busca de un lenitivo o de una fraternidad de emociones, el ansia de la mayoría.

Hay otros, cuya psicología es más refinada, cuya educación sentimental es más compleja, cuya sensibilidad es más enfermiza. Para éstos es más raro el movimiento de simpatía, puesto que están más lejos de las multitudes.

Además, como, en general, la comunicación de los artistas con el público, pasa, desvirtuándose, por el medio refractario de la crítica, las concepciones pierden mucho de su limpidez bajo el peso de las interpretaciones preconcebidas.

Esto sucede con Francisco Villaespesa, que es en España un poeta eminente que no alcanzo aún la popularidad. Sus obras — como en Portugal las de Eugenio de Castro — no transmigraron hasta hoy del círculo restrictivo de los intelectuales hacia el gran público.

Tal distancia existirá por largo tiempo.

La Musa de Villaespesa fue una elegida virgen de los *Quattrocentisti*, visión casi apagada de un cuadro de Boticelli, atraída para la complicada vida moderna por un soñador de la belleza intangible.

En los *fietspeals* de Bayreuth aguzaron su sensibilidad emotiva los delirios orquestales de Wagner, y en cultos de paganismo la inició Stephane Mallarmé.

A la puerta de su alcoba, como a la entrada del infierno dantesco, hay también un dístico, aterrodizador dilema: *O rinnovarsi^a o morire*; a la puerta de esa alcoba, donde la Musa casi impúber practica su lujuria

^a rinnovarse OC

sutil y entrega a los extraños los estremecimientos y los escalofríos pecaminosos de su cuerpo...

En su erotismo envuelve todos los tesoros de la tierra; ama por la misma razón los brotes de los árboles y los labios de las mujeres, los sones de una cítara y el vino de los festines; conmuévase con la misma intensidad delante de un cuadro, de un templo jónico o un bosque de rosales, como ante una armadura de caballero andante, que le recuerda sagradas cosas muertas sin razón para morir.

Flor de decadencia, indecisa idealización de una estética refinada: he aquí la Musa del poeta. Os la presento tal y como la sentí y escuché en una tarde febril.

Todos los años, desde 1898, Francisco Villaespesa lanza al público un libro de versos.

Los publicados son, por orden cronológico: «Intimidades», «Flores de almendro», «Luchas», «La copa del rey de Thule» y «El alto de los bohemios». En las tres principales etapas marcadas por estas obras, nos depara motivos para interesantes estudios.

Viene primero el estado vacilante y pueril, por el que pasaron todos los grandes poetas.

Con el alma desnuda, entristecida por la rapidez del desencanto, el caminante se encuentra un día solo, sin coraje para continuar la jornada, sin fuerzas para volver atrás. En derredor, la Naturaleza, que todos estos males provocó, consérvase indiferente. Comprobar esta verdad causa una impresión tan dolorosa a los pobres enfermos, como un espectáculo del Otoño a un pletórico.

Entonces, la voz interior, ruge dentro del pecho; la desgracia ajena no nos afecta, consumidas todas nuestras lágrimas por la desgracia propia. Y esta imposición del yo sobre toda la vida del medio, se exterioriza en fórmulas dogmáticamente pesimistas, si en aquel que sufre predomina la reflexión, o en el ritmo de lamentaciones impotentes, más consoladoras, si es un sentimental. He aquí la región donde mora Schopenhauer, y aquella otra que habitó Musset. Algunas veces el equilibrio de las dos facultades intégrase en un mismo individuo, y nacen Heine, Oscar Wilde y Anthero de Quental.

Egoísmo y deformación, por lo tanto, en las percepciones de lo ajeno, de todo aquello que es extraño a la criatura, son las características normales del lirismo primitivo y del sentimiento poético en estado rudimentario. Estas son también las predominantes en los dos primeros libros del poeta, cuya obra pretendo definir.

En «Intimidades», las sugerencias son frecuentes; la forma débil no da brillo a las ideas, y mueren ahogados, en imágenes banales, los sutiles conceptos reveladores de un alma atormentada de artista. Vacilan-

te, vaga como un sol de invierno que las nieblas oscurecen, comienza a surgir la Belleza detrás de las concepciones frágiles y vacías.

Leí este libro después de conocer todos los polícromos reflejos de las joyas que esmaltan la mejor obra de Villaespesa: «La copa del rey de Thule». Leí con agrado aquellas balbucientes estrofas, no como lector en busca de sensaciones, sino como el naturalista que intenta reconocer en las fibrillas de algún arbusto, el germen del desenvolvimiento de los troncos de algún árbol en plena fuerza.

Desde que aceptamos principios pesimistas, si no nos resignamos al escepticismo o a cualquier otra manera de ser pasiva, comienza a darse en nuestro espíritu una aberración crítica que nos hace suponer antagonismos entre todo lo que es espontáneo y natural en el individuo, y todo lo que es corolario de las necesidades de armonía individual o social. La teoría de los conflictos, en los filósofos evolucionistas, se deriva de este error.

Tórnase entonces el pesimismo, por decir así, militante. Esto en la filosofía o en la poesía.

Obedeciendo a esta reacción lógica, Villaespesa escribió «Luchas»... ¡Y qué generoso temperamento de luchador! En este libro hay aún un extremo personalísimo: todos los fenómenos del mundo externo los ve el poeta por acción refleja, como reproducción de sus fenómenos íntimos. Él dice a su musa:

«Eternamente cruzarás la tierra
Mi corazón llevando por carroza
Y mis fogosos versos por corceles!»

Y en la poesía titulada «Bohemia» defínese con precisión.

Un grupo de compañeros van interrogando a su alma, exprimiendo^a sus ambiciones.

«—¿Y tú? — me preguntaron —. Y yo, inmóvil,
permanecí en silencio,
contemplando las vírgenes desnudas
de los frescos del techo,
que, ocultas entre el humo del tabaco,
mostraban, silenciosas, sonriendo,
las muertas esmeraldas de sus ojos
y las marchitas rosas de sus senos.»

^a exprimiendo OC. En cualquier caso, con el significado de «expresando», arcaizante en el español de nuestros días.

Es el contemplativo, el soñador, que, a pesar de estar ocupado por la lucha, vuelve siempre a entregarse a sí mismo, a abandonarse a sus cualidades esenciales, porque Villaespesa, en su libro, no podía al fin sofocar dotes ingénitos, tal vez atávicos.

Es curioso determinar —y «Luchas» nos da todas las bases— la personalidad moral de este poeta. Vimos que él era un individualista. En primer lugar, por ser un lírico; después, por haber abrazado el pesimismo, y, últimamente, por su temperamento de contemplativo.

En los últimos tiempos los individualistas trazaron los siguientes caminos:

1º El culto del Yo, predicado por Barrés y resuelto en un ideal de unificación.

2º La aristocratización de la fuerza libre (Nietzsche, Max Stirner), terminada en una autocracia cesariana.

— El instinto domina el intelecto.

3º El Ibsenismo o teoría de la voluntad consciente.

4º La síntesis del transformismo espiritualista (E. Schuré, Maeterlink).

— La verdad guiada por la energía.

No es mi intento estudiar aquí estas cuatro corrientes principales de la intelectualidad contemporánea, cuyo análisis ocuparía muchos volúmenes. Baste decir que las dos primeras son disolventes y tienden hacia el aniquilamiento, y que las segundas representan fórmulas de acuerdo con todas las modernas ideas de finalidad.

¿Cuál de ellas fue la seguida por Villaespesa?

Con certeza podemos decir: todas. Como D'Annunzio, el poeta español se siente atraído hacia la disciplina moral, hacia la realización de la belleza sobre la vida interior, hacia la sensibilidad estéril y hacia el despotismo al mismo tiempo.

Esto lo prueba él en los tercetos «A una mujer», en la poesía «El camino», en el citado trozo de «Bohemia» y en «Pindárica».

El orgullo de un constructor que tiene la certeza de vencer, le da apariencias de optimismo. Y, sin embargo, «Luchas» se cierra con estos versos:

«Y entonces grito con el alma entera,
al ver que me abandonan en la lucha,
a la esperanza que se va: — ¡Detente!
Y al entusiasmo que se aleja: — ¡Espera!...
¡Pero ninguno de los dos me escucha!»

Ya está perfectamente determinada la moral del poeta; toda su actividad no es más que una desesperación motivada por el deseo ansioso de no morir.

No cree en nada de lo que le cerca; apenas tiene fe en sí, y a veces hasta ésta le falta. Es un extático.

Legado al último estado, expresado en «La copa del rey de Thule» y en «El alto de los bohemios», su talento vese en plena florescencia, ataviado de imágenes ricas y copiosas, transformado en símbolos nobles que velan sus sentimientos y sus ideas en las parábolas más bellas que conozco. En estos libros hay una estética definida, y son en ellos fecundísimas y originales las teorías filosóficas.

MANUEL CARDÍA

Lisboa, Mayo 1903

Ella sola sarà salvata; vivrà in eterno; e tanto dolore non sarà stato sofferto invano, tanto male non sarà stato inutile, se ancora una cosa bella si aggiungerà all'ornamento della vita...^a

*La Gioconda*¹

GABRIELE D'ANNUNZIO

^a Hemos corregido algunos errores evidentes de transcripción que aparecieron en la edición de OC y que se mantuvieron en PC.

EL ALTO DE LOS BOHEMIOS

Para Antonio Machado^a

La lámpara esparce sus tenues fulgores;
y ágil y nerviosa, tu pálida mano
un canto, que evoca remotos amores,
despierta en las teclas del viejo piano.

Un himno de alondras saluda a la aurora;
surgen los preludios de la serenata;
vuelan hojas secas, y una fuente llora
monótona y trémula, lágrimas de plata.

Vibran las esquilas², ladran los lebreles;
a fiesta convoca la alegre campana;
y entre panderetas y entre cascabeles,
se acercan las músicas de una caravana.

¡Ajustos bohemios, reyes andrajosos
que cruzáis del mundo los vastos confines,
siempre pensativos, tristes y ojerosos,
sollozando amores en vuestros violines;

parad un instante bajo mi ventana
y con vuestros cantos calmad mi amargura...
que quiero mostrarte mi mano, gitana,
para que me digas la buenaventura!

¡Adiós para siempre, rostros macilentos,
barbas desgredadas, ojos asesinos!...
¡Vuestro último canto se llevan los vientos
con las hojas secas por esos caminos!

¡Pálida bohemia, errante adivina
que hoy gimes amores bajo mi ventana,

^a Existen algunos cambios en las dedicatorias respecto a los que dejamos constancia – aunque en adelante no serán indicados, dada su irrelevancia –, como en este caso: Para Antonio Machado AB || A Antonio Machado OC.

dime, eco ligero, fugaz golondrina
¿bajo qué balcones gemirás mañana?...

¿Dónde vas, inquieta y hábil tañedora
de un harpa^a que vibra doliente en mi reja?...
¡Hay algo en mi alma que suspira y llora
y que con el eco de tu voz se aleja!

Cabellos de oro, perfil vacilante,
labios enfermizos, grandes ojos claros
donde mi esperanza contemplé un instante
¿junto a qué camino volveré a encontraros?...

La música errante se va lentamente
como los rumores de una serenata;
y sólo se escucha la voz de la fuente
que muere en un hilo de trémula plata.

^a arpa OC

LA SOMBRA EN LAS MANOS

Para Ramón del Valle Inclán.

¡Oh, enfermas manos ducales.
olorosas manos blancas!...^a
¡Qué pena me da miraros
inmóviles y enlazadas
entre los mustios jazmines
que cubren la negra caja!

.....
Mano de marfil antiguo,
mano de ensueño y nostalgia,
hecha con rayos de luna
y palideces de nácar...
¡vuelve a suspirar amores
en las teclas olvidadas!...

.....
¡Oh, piadosa mano mística!
Fuiste bálsamo en la llaga
de los leprosos; peinaste
las guedejas desgreñadas
de los pálidos poetas
acariciaste la barba
florida de los apóstoles
y los viejos patriarcas;
y en las fiestas de la carne,
como una azucena, pálida,
quedaste en brazos de un beso
de placer extenuada...

.....
¡Oh, manos arrepentidas!...
¡Oh, manos atormentadas!...

^a La edición de OC introduce una separación de estrofa.

En vosotras han ardido
los carbones de la Gracia...^a

En vuestros dedos de nieve
soñó amores la esmeralda;
fulguraron los diamantes
como temblorosas lágrimas
y entreabrieron los rubíes
sus pupilas escarlata.

Junto al tálamo florido,
en la noche epitalámica,
temblorosas desatasteis
de una virgen las sandalias.

Encendisteis en el templo
los incensarios de plata;
y al pie del altar, inmóviles
os elevasteis cruzadas,
como un manojo de lirios
que rezase una plegaria.

.....
¡Oh mano exangüe, dormida
entre flores funerarias!...

Los ricos trajes de seda,
esperando tu llegada,
envejecen en las sombras
de la alcoba solitaria...

En la argéntea rueca, donde
áureos ensueños hilabas,
hoy melancólicas tejen
su tristeza^b las arañas.

Te espera, abierta, la clave^a;

^a *La edición de OC suprime la separación de estrofa.*

^b Sus tristezas OC

y sus teclas empolvadas
aún de tus pálidos dedos
las blancas señales guardan.

En el jardín, las palomas
están tristes y calladas,
con la cabeza escondida
bajo el candor de las alas.^b
Sobre la tumba, el poeta
inclina la frente pálida;
y sus pupilas vidriosas
en el fondo de la caja
aún abiertas permanecen,
esperando tu llegada.

.....
Blancas sombras, blancas sombras
de aquellas manos tan blancas
que, en las sendas florecidas
de mi juventud lozana,
deshojaron la impoluta
margarita de mi alma...
¿por qué en la noche oprimís^c
como un dogal mi garganta?

.....
Blancas manos... azucenas^d
por mis manos deshojadas...
¿por qué vuestras finas uñas
en mi corazón se clavan?^e

.....
¡Oh enfermas manos ducales,
olorosas manos blancas!...

^a Abierto te espera el clave OC

^b La edición de OC introduce una separación de estrofa.

^c ¿por qué oprimís en la noche OC

^d Azucenas OC

^e La edición de OC suprime la separación de estrofa.

¡Qué pena me da miraros
inmóviles y enlazadas
entre los mustios jazmines
que cubren la negra caja!

PRELUDIO INTERIOR³

Para Silvio Rebello

Yo en un edén de amores quiméricos vivía,
cuando con su lenguaje tentador y elocuente,
enroscada en el árbol, me indujo la serpiente
a morder la manzana^a de la sabiduría.

Fui esclavo de la tierra. Su liviana armonía
dio a mis lascivos cantos la maliciosa fuente,
y en los surcos estériles malogré la simiente
de todo lo que dentro de mi ser florecía.^b

Huiré solo, al desierto. Viviré en mi caverna,
a los pies de mi alma, la atormentada eterna;
y mientras ella, dócil, mi negra historia olvida,

yo encerraré en un libro los recuerdos dispersos,
y en vez de unir mi vida al ritmo de mis versos,
ajustaré mis versos al ritmo de mi vida.

^a las manzanas *OC*

^b En la edición de *OC* el autor introduce con frecuencia, como en este caso, un signo de admiración como cierre del cuarteto o de la estrofa en general. Suponemos que esta tendencia se debe a la influencia del modernismo y del impresionismo literario y aún no era determinante en la momento de la creación del texto, por lo que hemos mantenido el criterio de la primera edición.

EL JARDÍN DE LOS BESOS

Para Ricardo León⁴

Ya no cruzamos el jardín sombrío
por la estrecha avenida solitaria...

El cruel vampiro del otoño^a absorbe
la sangre de las rosas deshojadas,
y en el fondo del parque, resbalando
como caricia de sutiles alas,
el eco moribundo de tus besos
nuestros amores imposibles canta.

Y es tan doliente la canción, que el aire
tiembla medroso entre las mustias ramas,
las lechuzas, pupilas de la noche,
esconden la cabeza bajo el ala,
y la luna^b, amarilla y temblorosa,
resbala en el azul como una lágrima...

.....
¡Oh, tus alegres besos!... Han reído
en la nupcial alcoba solitaria,
en las augustas bóvedas del templo
y en los sangrientos campos de batalla!...

¡Oh, tus piadosos besos!... Se han posado
en el seno de todas las desgracias,
en los labios de todas las heridas
y en la frente de todas las nostalgias!

.....
¡Oh, la divina música armoniosa
de tus besos!... Gorjea^c entre las ramas
del limonero en flor; lanza en la fuente

^a Otoño *OC*

^b Luna *OC*

^c Gorgea *AB* || Gorjea *OC*

su murmullo^a de frescas carcajadas;
como enjambre de risas aletea
en el rosal que alegra tu ventana;

duerme en el arco del violín; suspira
en la errante y nocturna serenata,
y en las blancas cortinas de mi lecho
con perezosa lentitud resbala
como rumor de encajes que se aleja
y en las alfombras del salón se apaga...

.....
La luna muere en el azul. La brisa
se duerme temerosa entre las ramas;
y sólo turban el fúnebre silencio^b
de la oscura avenida solitaria
los temblores del musgo, donde late
el misterioso corazón del agua.

^a penacho *OC*

^b *el* silencio fúnebre *OC*

PAN⁵

Para M. Ciges Aparicio.

Soy un alma pagana. Adoro al dios bifronte
que persigue^a a las ninfas por las verdes florestas,
y me gusta embriagarme en mis líricas fiestas
con vino de las viñas del viejo Anacreonte.

¡Que incendie un sol de púrpura de nuevo el horizonte;
que canten las cigarras en las cálidas siestas,
y que las ninfas dancen al son del sistro⁶, expuestas
al violador abrazo de los faunos del monte!

¡Oh, viejo Pan lascivo!... Yo sigo la armonía
de tus pies, cuando danzas. Por ti amo la alegría
y a las desnudas ninfas persigo por el prado.

Tus alegres canciones disipan mi tristeza;
y la flauta de caña que tañes me ha iniciado
en todos los misterios de la eterna belleza^b!

^a y persigo OC

^b Belleza OC

LA BELLA DURMIENTE

Para Nilo^a Fabra Herrera.

Siento en sueños que acerca a mi oído
el temblor de sus labios un hada^b,
y me anuncia el paraje escondido
donde espera, el amor^c, mi llegada.

Allí reina ideal primavera^d,
en^e el viejo país encantado
donde el solo monarca que impera
es un mago de manto estrellado.

Hay palacios de oro y diamantes
y jardines en flor fabulosos,
que custodian dragones rampantes⁷
y vigilan enanos celosos.

Entre flores de raras esencias
silba el mirlo sus risas triunfales,
y se apagan lejanas cadencias
y alaridos de pavos-reales.

Y en el fondo del parque, arrullada
por el claro cristal de la fuente,
con la rueca a los pies olvidada
duerme y sueña mi bella durmiente^f.

Duerme y sueña feliz, cual si una
boca amante sus labios besara...
¡Se ha dormido el fulgor de la luna^a

^a *Por error, en AB: Hilo.*

^b Hada OC

^c Amor OC

^d Primavera OC

^e es OC

^f Bella-Durmiente OC

en la hostia de luz de su cara!

¿Quién hará, blanco lirio encantado,
que tu vida al amor se despierte?...
¿Será el beso nupcial del amado
o el abrazo feroz de la muerte?

¡Quién tuviera la forma gallarda
de aquel héroe del lírico canto,
para ahogar al dragón que te guarda
y romper, con mis besos, tu encanto!

Ríe el tiempo en su máscara loca.
Y al arrullo fugaz de la fuente,
con la risa temblando en la boca
duerme y sueña mi bella durmiente^b.

^a Luna *OC*

^b Bella-Durmiente *OC*

TARANTELA

Para Antonino Mari

A las tímidas caricias
de una mano fina y pálida,
de una mano moribunda, que parece la de Cristo
de la cruz desenclavada,
en las teclas del harmonio⁸ despertaron^a, sollozantes,
de la antigua Tarantela⁹ las cadencias olvidadas^b.

Y a^c compás de los acordes de la vieja melodía,
de sus lóbregos telares descendieron las arañas,
y en los altos campanarios salmodiaron al crepúsculo
con sus bronces sepulcrales las fatídicas campanas.

Las arañas son amigas de las ruinas. El cansancio
de sus lánguidas pupilas se refleja en la mirada,
y al andar, sus tardos pasos, tristes copian el desfile
de la errante caravana,
que, soñando con las húmedas cisternas,
cruza, lenta y fatigosa, las llanuras solitarias.

¡Oh, poetas, tejedores silenciosos,
melancólicas arañas,
que en la red de vuestros versos se estremecan^d prisioneros
todos los sueños que cruzan el azul de nuestras almas!

¡Cantad lo móvil, lo errante,
lo que fugitivo pasa!

¡Mejillas^e que enrojecieron
al chocar nuestras miradas,

^a en las teclas del harmonium despertaron *OC*

^b de la antigua tarantela las cadencias olvidadas. *OC*

^c al *OC*

^d entremezclan *OC*

^e Mejillas *AB* || Mejillas *OC*

pupilas que al paso vimos^a
brillar tras una ventana!

.....
Fugitivas vibraciones, pasajeras melodías
de cantares y de besos y de músicas lejanas,
que a la vuelta de un camino se perdieron para siempre
entre el eco de las fuentes y el murmullo de las ramas.

¿Dónde fueron vuestras notas? ¿Bajo que balcón florido
entonáis ahora, bohemios, vuestra errante serenata?

Triste canción que una noche
de luna, gimiendo plácida,
detuvo mi paso errante
junto a una reja entornada...
¡vuelve a turbar el reposo
de las calles solitarias!

Rojos violines de zíngaros
que evocasteis mis nostalgias
en aquella alegre tarde
de recuerdos y esperanzas...
¡volved a gemir amores
debajo de mi ventana!

¡Oh, voz piadosa, voz trémula,
voz de cristal y de lágrimas,
¿por qué no alegran tus risas
el silencio de mi alma?

La blanca mano de Cristo desaparece en la sombra:
el armonio^b gime y calla.
Y entre el oro del crepúsculo, una pálida bohemia
debajo de mis balcones cantando y bailando pasa,
y se pierde, con el lírico sollozar de los violines,
a lo largo del sendero que perfuman las acacias.

^a ojos que de paso vimos *OC*

^b harmonium *OC*

En el aire chillan locas las ligeras golondrinas;^a
y a compás del argentino clamoreo^b de las campanas,
en los blancos cortinajes de mi lechos solitario
— blando nido que deshizo el furor de la borrasca —
un poema de caricias y de amores fugitivos
en sus redes de oro tejen, temblorosas, las arañas.

^a En el aire hay un sonoro florecer de golondrinas; *OC*

^b clamoreo

MÍSTICA¹⁰

Para Nicolás María López.

En el viejo jardín de la abadía
se alza de un santo monje la escultura,
que turba con su fúnebre blancura
de los cielos la azul monotonía.

Silenciosa las horas desafía,
con la mirada inmóvil en la altura,
y proyecta en la trémula espesura
la sombra de su gris melancolía.

No hay pájaros, ni suena una plegaria
en el jardín. Tan sólo cuando vierte
el sol la sangre de su luz postrera,

se enrojece la estatua solitaria,
como si bajo el mármol de la muerte
el rosal de la vida floreciera.

LA CANCIÓN DEL HOGAR

Para^a Mayer Garçao.

I

Olvidaremos el pasado. Huiremos
cuando la noche llegue;
cuando reine la sombra y no se vean
blanquear las paredes
del hogar, ni los cantos de la esposa
entre las flores del jardín resuenen.

II

Cruzaremos la cumbre solitaria
de las nieves perennes...

—«¿Dónde vas, ¡oh, viajero! entre las sombras
de la noche solemne?

¿Dónde vas? El nublado se aproxima,
la tempestad se cierne,
y el lobo, aullando, sigue
la huella de tus pasos en la nieve», —

nos dirán los pastores, sujetando
al mastín, que, gruñendo sordamente
en el dintel de la cabaña, enseña
la lívida blancura de los^b dientes.

^a *Por error: Par AB || A OC*

^b *sus OC*

III

Despertarán nuestros piafantes potros
a la ciudad, que en las tinieblas duerme.

-«¿Dónde vas, caminante? Brama el trueno.
Nieva. La luz del rayo resplandece.
No hay posada, y borrarón los caminos
las aguas desbordadas del torrente»,-

dirá el hombre del llano; y mientras, cauto,
para vernos mejor la luz eleve,
por la entreabierta puerta miraremos
el santo hogar y la fogata alegre,
la limpia alcoba y el nevado lecho,
donde una virgen, esperando, duerme...

IV

Cruzaremos jardines encantados
y desiertos estériles.

-«¿Dónde vas, pasajero taciturno?
Silban en el camino las serpientes,
ruge el león, y acecha en los pantanos
la insaciable pantera de la fiebre»,-

exclamará el errante beduino,
sujetando, al pasar, nuestros corceles.

Y bajo el lino de la blanca tienda,
entre esquilas y claros cascabeles
de camellos, oiremos las canciones
con que al hogar celebran sus mujeres.

V

Pisaremos la playa, y fletaremos
la embarcación más débil.

-«¿Dónde vas, marinero temerario?
El mar, ronco de rabia, se estremece,
y sobre el dorso de las olas chocan
los tiburones sus voraces dientes»,-

nos gritarán los viejos pescadores
desde la humilde choza, mientras tejen
en torno del hogar, junto a los hijos,
la destrozada urdimbre¹¹ de sus redes.

VI

En la ligera embarcación iremos
donde el capricho de la mar nos lleve,
y entre el rugir del viento y de las olas,
a todo amor humano indiferentes,
náufragos del hogar, entonaremos
nuestros epitalamios¹² a la muerte^a.

^a Muerte OC

RENACIMIENTO¹³

Para Ramón Godoy.^a

El ritmo, el gran rebelde, me rinde vasallaje,
y cuando quiero ríe, y cuando quiero, vuela;
y he domado a mi estilo como a un potro salvaje,
a veces con el látigo y a veces con la espuela.

Conozco los secretos del alma del paisaje,
y sé lo que entristece, y sé lo que consuela;
y el viento traicionero y el bárbaro oleaje
conocen la invencible firmeza de mi vela.

Amo los lirios místicos y las rosas carnales^b,
la luz y las tinieblas, la pena y la alegría,
los ayes de las víctimas y los himnos triunfales.

Y es el eterno y único ensueño de mi estilo
la encarnación del alma cristiana de María
en el mármol pagano de la Venus de Milo.

^a A Manuel Reina OC.

^b *Por error:* canales OC

NOCTURNO

Para Isaac Muñoz Llorente.^a

La noche tiende sobre el mundo muerto
su lóbrega mortaja.

Surgen negras serpientes del abismo;
ascienden por las ásperas montañas;
ruedan el valle; cruzan los senderos;
lentas invaden la ciudad, resbalan
por los muros, se enroscan a los árboles,
entre las flores del jardín se arrastran,
y en los verdes juncuales del pantano
asoman la cabeza, y, asombradas,
permanecen inmóviles, mirándose
en el profundo espejo de las aguas.

Es la hora negra del dolor. La cita
de las almas que viven separadas
por una eternidad; tiembla en los muros
la sombra de un murciélago que pasa.

Ya no hay recuerdos del ayer. Mis labios
no secan la amargura de tus lágrimas,
ni oigo tu voz, desfalleciente y trémula,
que en la incoherencia del placer me llama...

Tan solo en el silencio, al apagarse
los últimos fulgores de mi lámpara,
aún^b parece que escucho el ruido, tenue
como rumor de seda acariciada,
que producen tus manos inexpertas
al desatar, temblando, tus sandalias.

^a *La dedicatoria desaparece en la edición de OC*

^b aun AB || aun OC

RAPSODIA^a

¡Es la Vida tan árida! Es tan triste la Vida,
que no vale la pena de esperar su partida...

De esperar la partida del barco amarillento,
donde la Muerte arroja sus cenizas al viento.

¡Alma mía, no llores! Está franca la puerta
que conduce al ensueño. En la playa desierta

no hay manos cariñosas que agiten el pañuelo,
ni pupilas amantes que interroguen al cielo,

pidiendo a Dios clemencia, llorando tu partida...
Abandona las playas donde ríe la Vida.

¿Qué te dejas en ellas? El sepulcro entreabierto
de tus locas quimeras; la aridez del desierto...

La carne es el martirio del amor. (El veneno
del áspid a quien dimos calor en nuestro seno.)

Su beso muerde. Ahoga su abrazo de pantera.
Se bebe nuestra sangre con avaricia fiera,

y cuando entre sus garras se agota nuestro brío,
nos arroja a las bestias feroces del hastío.

En brazos de la carne morir de amores quiero...
¡Oh, espasmo fugitivo del goce pasajero!

¿por qué no ahogas al triste que en tus senos olvida
por un instante, el tedio profundo de la Vida?

Es la gloria espejismo del desierto del mundo;
áncora a que se acoge el nauta¹⁴ moribundo;

^a A Manuel Cardía OC.

inscripción dolorosa que el sacrificio indica;
la cruz donde el escarnio al genio crucifica...

La senda está poblada de víboras y abrojos...
De tanto llorar ciegan los soñadores ojos

que elevan sus miradas, con honda pesadumbre,
sintiendo las nostalgias de la gloriosa cumbre.

¡Nada te liga al puerto de la Vida, Alma mía!
En los mares se apaga el incendio del día;

los tripulantes cantan, y misterioso viento
hincha las rojas velas del barco amarillento...

.....
.....

¿Qué importan los dolores de la cruel partida?
¿Qué importa que se quede, sonriendo, la Vida

a los locos placeres, en la estéril ribera
del mundo, si a lo lejos, amante nos espera,

coronada de estrellas, de eternidad vestida,
con los brazos abiertos nuestra fiel Prometida?

CRISTIANA¹⁵

Para Camilo Bargiela

Como en Jordán de gracia^a me he bañado
en tu santa palabra generosa^b,
y es gozo la tortura que hoy me acosa,
porque Vos, mi Señor, me la habéis dado.

A fuerza de cilicios he domado
la fiera de mi carne lujuriosa;
y hoy te ofrezco mi cuerpo, blanca rosa
que una lluvia de sangre ha salpicado!-

Así clamó la tórtola divina.
Y mientras con la dura disciplina
los lirios de su carne maceraba,

la brisa del jardín traía aromas,
y en la ventana abierta se arrullaba
una blanca pareja de palomas!

^a Gracia R

^b milagrosa R

CANCIÓN DE OTOÑO

Para Cristóbal de Castro

De los montes descienden^a las nieblas,
como sombras que bajan del cielo.

Cautelosas avanzan temblando
por los húmedos campos desiertos;
se apoderan de todas las cimas;
se deslizan por todos los huecos;
las florestas invaden, y asaltan^b
el audaz campanario del templo,
y en las altas veletas despliegan
su triunfante bandera a los vientos.

Unas fingen castillos fantásticos;
otras lucha^c de monstruos quiméricos,
y las hay tan fugaces y pálidas,
que semejan desfile de muertos.

¿Dónde vais, vagas sombras perdidas
en los giros volubles del viento?...^d

Tú, la blanca de trenzas de oro,
que iluminan del sol los reflejos,
fuiste el símbolo puro y alegre
de mis castos amores primeros.

¡Oh, morena de lúbricos ojos,
ha temblado en mis brazos tu cuerpo,
y en el rojo clavel de tu boca
se ha embriagado mi boca de besos!

^a ascienden *VG*

^b saltan *VG*

^c luchas *OC VG*

^d *add.* ¿Dónde han ido mis viejos amores?... / ¿Quiénes fieles y amantes me fueron?... *OC*

¡Enlutada de pálido rostro,
entre cirios y flores de almendro,
yo he deshecho la cruz de tus manos^a
y he cerrado tus ojos abiertos!

.....
De repente fulgura el relámpago;
se oye el ronco rugido del trueno;
y las nieblas, confusas y trémulas,^b
de las lívidas luces huyendo,
se deshacen en lluvia de lágrimas^c
en la calma profunda del cielo!

^a *deshecho* tus manos unidas *VG*

^b y las nieblas confusas y trémulas, *VG*

^c lágrimas, *VG*

FLOR DE CAMINO

Para Álvaro de Castro.^a

El agua de tu ánfora, bella samaritana^b,
bajo las tres palmeras del pozo me ofreciste;
ardía el sol, cantaban las cigarras, y triste
perdíase a lo lejos la errante caravana.

Te pregunté quién eras. Y sonriendo ufana
-¿Qué te importa mi nombre? Soy el amor^c—dijiste...
Y entre nubes de polvo, cantando, te perdiste
por las áridas sendas de la ciudad lejana.

Siempre que mi sed sacio, si gozo, es porque creo
que el agua de tus ánforas apaga mi deseo...
¡Oh, tú, la más piadosa de las consoladoras!

¿Quién eras^d? ¿Dónde fuiste?... De tu imagen bendita
sólo el recuerdo guardo, como una flor marchita,
entre las viejas páginas de este libro de Horas.

^a *La dedicatoria desaparece en OC.*

^b *Samaritana OC*

^c *Amor OC*

^d *eres OC*

PERFUME ANTIGUO

Para Fernando Reiss,^a

Abrí con mano perezosa y trémula
el viejo estuche de oxidada plata,
y una esencia sutil de flores mustias
derramó sus perfumes por la estancia.

El otoñal crepúsculo bruñía
las nobles armaduras; arrancaba
relámpagos de sangre a los damascos;
temblaba en el cristal de las arañas,
y un incendio de púrpura fingía
en las antiguas lunas venecianas.

¡Tristeza de salones seculares!
.....
El viejo terciopelo tiene alma,
y al ondular se queja, recordando
historias y canciones olvidadas.

Sangran oro las pálidas molduras.
.....
¡Crujen las sedas de los muebles! Hablan
de lejanos recuerdos; se refieren
sus últimos amores en voz baja.

Y la leve patina^b de los siglos
con un temblor de lágrimas empaña
los antiguos espejos que semejan
verdes lagunas de dormidas aguas.

¡Oh, quimera imposible de mis sueños,
visión alucinante, visión blanca,
que desde el fondo oscuro^c de ese cuadro

^a A Álvaro de Castro *OC*.

^b patina *AB OC*. *La palabra es esdrújula: «pátina»*.

^c oscuro *OC*

me ofreces un amor sin esperanza!...

¡Oh, busto de marfil, donde la muerte^a
borró los tonos de la vida^b!... Grana
de los labios risueños, rosas frescas
de las dulces mejillas^c, esmeraldas
de los ojos ambiguos... ¡Todo ha muerto!...

Sólo el tiempo dejó la nota blanca.
Nota blanca que turba solamente
el fulgor de un rubí, que entre las pálidas
camelias de tus manos, rojo, imita
una gota de sangre coagulada.

^a Muerte *OC*

^b Vida *OC*

^c megillas *AB* || mejillas *OC*

CREPÚSCULO

Para Ricardo Calvo.

Los enamorados cruzan la floresta,
unidas las blancas manos temblorosas;
y triunfal recorre la ciudad en fiesta
otoñal incendio de llameantes rosas.

Rumores de danzas alegran las plazas;
músicas bohemias pueblan los jardines;
y entre los rosales, sobre las terrazas,
un canto de amores gimen los violines.

Ligera armonía de notas inquietas
vuela en las campanas, vibra en los pianos,
ríe en el estruendo de las panderetas
y tiembla en las harpas^a de los saboyanos.

¡Sendas del crepúsculo, largas avenidas,
que invitáis, con vuestros misterios de nido,
a estrechar el talle de nuestras queridas
y a decirnos frases de amor al oído,

en todas vosotras asistí a una cita.
Conozco el paraje más bello y ameno,
y sé el banco rústico que, escondido, incita
a inclinar la frente sobre un blanco seno!

¡Horas del crepúsculo, qué tristeza inspiran,
sois las predilectas de las almas locas.
Entre vuestras sombras los ojos se miran,
las manos se buscan y se unen las bocas!

Las brumas invaden los viejos jardines;
un rumor de danzas se extingue en las plazas;
y doliente y trémula, sobre las terrazas,

^a arpas OC

la nota postrera vibra en los violines.

En las calles solas, las primeras luces
entre las tinieblas arden temblorosas,
mientras de las torres en las altas cruces
deshoja el crepúsculo sus últimas rosas.

PAISAJE

Para Ramón Sánchez Díaz.

Un sol de plomo y púrpura incendia el firmamento.
El supremo cansancio. La llanura infinita...
En un sopor de fiebre la atmósfera dormita,
y jadeante abrasa de la tierra el aliento.

Todo polvo. Se duerme aletargado el viento...
ni un pájaro gorjea, ni una rama se agita...
La nota agria y aguda de la cruz de una ermita
perturba del paisaje el tono amarillento.

Sólo alguna cigüeña proyecta en la llanura
su móvil sombra rápida... Entre el polvo chispean
la punta de la lanza y el yelmo de Mambrino

del ingenioso hidalgo de la Triste Figura;
y allá, lejos, cual brazos de un gigante, voltean
con lenta pesadumbre, las aspas de un molino.

COPOS DE NIEVE¹⁶

Para José Sánchez Rodríguez.

Agoniza de frío la tierra,
coronada de flores de escarcha.

Palidece el coral de sus labios;
las azules pupilas se apagan,
y sus rígidas manos exangües
sobre el pecho ateridas se enlazan.

Los fatídicos buitres la rondan;
el sepulcro entreabierto le llama;
la desgredñan los vientos, que aullando
en corceles de hielo cabalgan;^a
y la noche, el vampiro insaciable,
extendiendo sobre ella las alas,
en el mar de sus venas extingue
la diabólica sed que la^b abrasa.

Ya descenden los copos de nieve
de la tierra a labrar la mortaja..
¡Margaritas en flor que deshojan
desde el cielo unas manos muy blancas!

En el alma del niño son sueños;
en la sien del anciano son canas...^c
Forman púdicos ramos nupciales,
y acarician cual nube de gasa
el candor de los hombres desnudos
de la rubia y gentil desposada.

Ya descenden los copos de nieve
de la tierra a labrar la mortaja;^d

^a La edición de CC separa esta estrofa en dos cuartetos. Hemos mantenido el criterio de AB

^b le CC

^c Separación de estrofa en CC

^d Separación de estrofa en CC

y al mirarlos tejer en el aire
el urdimbre ideal de sus danzas,
en las manos apoyo la frente...

Pienso entonces en cosas muy blancas:
en el fresco azahar de las vírgenes,
en los cirios que alumbran el ara,^a
en el místico albor de las hostias,
en el mármol triunfal de la estatua,
en el velo que cubre a las novias
y en el nimbo que cerca a las santas.

Y ante mí, silenciosas y lentas,
a compás de cadencias lejanas,
van cruzando mis horas felices,
¡mis visiones alegres y blancas!

Al salir de sus tumbas me miran,
y cual sombras de nubes que pasan,
lentamente se alejan y borran
en la inmensa llanura nevada.

El marmóreo palacio^b que albea
en el bosque florido de acacias;
los jazmines que escalan los muros;
el arroyo que juega a sus plantas;
peñadores de seda que envuelven
la pureza inmortal de mi amada;
las palomas que besan sus hombros
con el tibio candor de las alas
y la luna que nimba de ensueños
el marfil de su frente cansada...

¡Oh blancura inmortal del recuerdo!
Tú iluminas mis negras nostalgias,
y floreces cual lirio de nieve
en el rojo jardín de mi alma.

^a Separación de estrofa en CC

^b La escondida casita CC

Fuiste nube de encaje en mi cuna,
mariposa ideal en mi^a infancia,
regio armiño¹⁷ en mis sueños de gloria,
y azahar en la sien de mi amada.

Ya la noche llegó. Lentamente
en las torres dobló la campana...

¡Descended, blancos copos de nieve,
y daos prisa en labrar mi mortaja!

Aulla^b un perro agorero en^c la puerta,
y azotando mi sien^d con sus alas,
un vampiro fantástico vuela
a sorberse la luz de mi lámpara.

^a la CC

^b *Respetamos la forma no acentuadas por ser la que mantiene la isometría y que además se mantuvo en CC.*

^c a CC

^d faz CC

PÓSTUMA

Para Días d'Oliveira.

Para cantar mi muerte quiero un verso pagano;
un verso que refleje la cándida tristeza
del azahar, que, trémulo, deshoja su pureza
a las blancas caricias de una tímida mano.

No amortajad mi cuerpo con el sayal cristiano;
ceñid de rosas blancas mi juvenil cabeza,
y prestadme un sudario digno por su riqueza
de envolver a un fastuoso emperador romano.

Que abra la cruz sus brazos en negra catacumba!
Yo amo al sol, luz y vida, y quiero que en mi tumba
broten, cual dulces versos, las más fragantes flores.

Y que al son de la flauta y del sistro, en la quieta
tarde, las locas vírgenes tejan danzas de amores
en torno de la estatua de su muerto poeta.

OCTUBRE

Para Manuel Machado.^a

Sólo un mirlo, burlón, silba en la copa
de un álamo que, tenue, mece el viento.
De pronto, una canción dulce y lejana
turba de las campiñas el silencio...

Son los vendimiadores. Ellas, rojas,
de pámpanos ceñidos los cabellos,
y temblando en las redes del corpiño
las candidas palomas de los senos,
vienen cantando el himno del otoño^b;
con los brazos en alto, sosteniendo
sobre sus frentes por el sol tostadas,
con gracia de canéforas¹⁸, en cestos
de mimbre, los racimos donde hierve
la divina embriaguez del vino nuevo.

Ellos detrás, alegres y danzantes,
atravesan los húmedos senderos,
con la flauta en el labio, y temblorosos
sobre el registro de movibles dedos.

Cruzan hollando las marchitas hojas...

.....
Entre rumor de risas y de besos
se pierden cadencias de la música
y en lentas gradaciones van muriendo.
.....

En los lejanos bosques llamearon
los resplandores de otoñal incendio.

El humo^c de los últimos hogares

^a A José Riquelme Flores *OC*.

^b Otoño *OC*

^c y el humo *OC*

elevábase, rígido, a los cielos.

.....

Una hoja seca palpitó en los aires,
entre las ramas onduló un momento,
y cual dorada mariposa herida,
aleteando descendió hasta el suelo.

SPOLIARIUM¹⁹

Para Thomas de Fonseca.

Hay un árbol negro y gigantesco, cubierto de abrojos
ensangrentados,
donde abren sus lívidos ojos
los ahorcados.

Los ahorcados tienen los rostros amoratados,
llenos de placas verdosas.

De sus amarillentos dientes
cuelgan, sanguinolentas, sus hinchadas lenguas escamosas.

Cuando aúllan^a los vientos entre las ramas crujientes^b,
los ahorcados, pendientes
de la cuerda, como ebrios se tambalean;
y sus vidriosos ojos fosforescentes
trémulos en las tinieblas relampaguean.

Vuelan fúnebres moscas de alas verdosas
en torno de los rostros congestionados,
de los rostros que semejan marchitos lirios morados,
zumbando sordamente historias dolorosas.

Los diabólicos perros negros, encendidos los ojos,
rechinando los dientes, con los lomos erizados,
abandonan las cavernas de la Sombra, para devorar^c los despo-
jos
de los míseros ahorcados.

.....

Hay un mar infinito de olas
de sangre estancada y lágrimas corrompidas,
donde flotan, cual lotos de cárdenas corolas,

^a ahullan *AB* || aúllan *RT*

^b crugientes *AB* || crujientes *RT*

^c para devorar *AB* || devorando *RT*

las fétidas cabezas de los suicidas.

Vampiros de alas negras revolotean ansiosos
sobre la rota frente ensangrentada;
y con sus hocicos húmedos y viscosos
se beben la sangre coagulada
en las anchas heridas, y cierran con su vuelo
las pupilas inmóviles,
que aún esperan, abiertas, la bendición del cielo!...

FIN

POEMAS QUE EL AUTOR INTRODUJO EN LA SE-
GUNDA EDICIÓN

HISTÉRICA²⁰

A Guillermo Valencia

Enferma de nostalgia^a la ardiente cortesana,
al rojizo crepúsculo que incendia el aposento,
su anhelo lanza al aire, como un halcón hambriento,
tras la ideal paloma de una Thule lejana.

Sueña con las ergástulas²¹ de la Roma pagana;
cruzar desnuda el Coso^b, con el cabello^c al viento;
y embriagarse de amores, en el Circo sangriento,^d
con el vino purpúreo de la vendimia humana.

Sueña... Un león celoso, veloz salta a la arena,^e
ensangrentando el oro de su rubia melena.
Abre las rojas fauces... A la bacante²² mira...^f

Salta^g sobre sus pechos; a su cuerpo se abraza...
¡Y ella, mientras la fiera sus carnes despedaza,
los párpados entorna... y sonriendo expira!

^a Enferma de nostalgias, *VG*

^b Cosso *VG*

^c caballo *VG*

^d de amores en el Circo sangriento, *VG*

^e celoso veloz salta a la arena *VG*

^f mira, *VG*

^g salta *VG*

AVE, FÉMINA²³

A César Zumeta

Te vi muerta en la luna de un espejo encantado.
Has sido en todos tiempos Elena y Margarita.
En tu rostro florecen las rosas de Afrodita
y en tu seno las blancas magnolias del Pecado.

Por ti mares de sangre los hombres han llorado.
El fuego de tus ojos al sacrílego incita,
y la eterna sonrisa de tu boca maldita
de pálidos suicidas al infierno ha poblado.

¡Oh, encanto irresistible de la eterna Lujuria!
Tienes cuerpo de Ángel y corazón de Furia,
y el áspid, en tus besos, su ponzoña destila...

Yo evoco tus amores en medio de mi pena...
¡Sansón, agonizante, se acuerda de Dalila,
y Cristo, en el Calvario, recuerda a Magdalena!

LA SONRISA DE UN FAUNO²⁴

A Manuel Machado.

Hay rosas que se abren en selvas misteriosas,
y mustias languidecen, nostálgicas de amores,
sin que haya quien aspire sus púdicos olores...
¡Hay almas que agonizan lo mismo que esas rosas!

Las mariposas tienden sus alas temblorosas,
y en una loca orgía de luces y colores,
ebrias de amor expiran en tálamos de flores...
¡Hay vidas que se acaban como esas mariposas!

-¡Oh, púdicas vestales! ¡Oh, locas meretrices!
¿Quiénes son más hermosas? ¿Quiénes son más felices?
Los hombres preguntaron en una edad lejana,

a un Fauno que en las frondas oculto, sonreía...
Hace ya muchos siglos... Y en la conciencia humana
el Fauno, a esa pregunta, sonrío todavía!

PAGANA²⁵

A Enrique Gómez Carrillo.

El cisne se acercó. Trémula Leda
la mano hunde en la nieve del plumaje,
y se adormece el alma del paisaje
en un rojo crepúsculo de seda.

La onda azul, al morir, suspira queda;
gorjea un ruiseñor entre el ramaje,
y un toro, ebrio de amor, muge salvaje,
en la sombra nupcial de la arboleda.

Tendió el cisne la curva de su cuello,
y con el ala — cándido abanico —
acarició los senos y el cabello...

Leda dio un grito, y se quedó extasiada...
Y el cisne levantó, rojo, su pico,
como triunfal insignia ensangrentada!

VENUS DE MILO

A Antonio de Hoyos

De la Grecia y de Italia bajo los claros cielos,
en tu honor se entonaron los más dulces cantares,
y ofrendaron las vírgenes al pie de tus altares
las tórtolas más blancas y sus más ricos velos.

Hoy triste y solitaria, en el parque sombrío,
carcomida y musgosa, los brazos mutilados,
bajo la pesadumbre de los cielos nublados,
el mármol de tu carne se estremece de frío,

¿Dónde se alzan ahora tus templos, Afrodita?
Ya la Pánica flauta en los bosques no invita
a danzar a los sátiros danzas voluptuosas.

Ha huido la Alegría, ha muerto la Belleza...
No hay risas en los labios, y una inmensa tristeza
cubre como un sudario las almas y las cosas!

VENDIMIA

A Ramón Godoy

La tarde en los viñedos parpadea;
y en la embriaguez erótica del vino,
sobre algún seno virginal se arquea
el bronce de algún torso masculino.

Finge el aire la angustia de una queja
y la tarde, en sus cárdenos crespones,
sobre el zafiro de la mar refleja
la sangre de las bruscas violaciones.

Y el viejo Pan, también ebrio de amores,
sopla, bajo sus dedos tembladores
el caramillo al borde del camino;

y hace danzar entre sus patas tuertas
y lanudas, un raudo remolino
de hojas marchitas y de flores muertas!

LA MUERTE DE UN SÁTIRO

Al conde D'Arnos

Llueve... En el viejo bosque de ramaje amarillo
y grises troncos húmedos, que apenas mueve el viento,
bajo una encina, un sátiro de rostro macilento,
canciones otoñales silba en su caramillo.

De vejez muere... Cruzan por sus ojos sin brillo
las sombras fugitivas de algún presentimiento,
y entre los dedos débiles, el rico instrumento
sigue llorando un aire monótono y sencillo.

Es una triste música!... Vieja canción que evoca
aquel primer beso que arrebató a la boca
de una ninfa, en el claro del bosque sorprendida!

Su cuerpo vacilante se rinde bajo el peso
de la muerte, y el último suspiro de su vida
tiembla, en el caramillo, como si fuese un beso!

ANACREÓNTICA

A Mario Pinto Ribeiro.

Para escanciar el vino de mi viña temprana,
Fidias, divino artífice, en marfil y oro puro
modeló fina copa, sobre el más blanco y duro
seno que sorprendiera jamás pupila humana.

Son dos ninfas en arco las asas de esa copa,
y en ella están grabados, entre vides y flores
y sátiros que acechan, los lúbricos amores
de Leda con el Cisne, y el Toro con Europa.

Amada, ¡bebe y bésame! Al destino no temas,
que al borde de la copa rebosante de gemas,
cinceló Anacreonte estos versos divinos

cuyo ritmo el secreto de la existencia encierra:
— Bebe, ama y alégrate, mientras sobre la tierra
haya labios de rosas y perfumados vinos!

CAMAFEO

Con el fervor de un lapidario antiguo,
quiero miniar²⁶, a solas y en secreto,
la tentación de tu perfil ambiguo
en las catorce gemas de un soneto.

Para nimbar²⁷ tu tez blanca y severa,
a modo griego, cual real tesoro,
recogerá tu negra cabellera
sobre la nuca, un alfiler de oro,

En líneas escultóricas plegada
la túnica, e inmóvil la mirada,
con la clásica unción de las flautistas...

La siringa²⁸ en el labio, y temblorosos
sobre el registro, en gestos armoniosos,
tus dedos enjoyados de amatistas!

LA ÚLTIMA ELEGÍA

¡Alma mía! Soñemos con la estación florida!
Abril, lleno de rosas, a nuestro encuentro avanza...
El Arte será el último refugio de la Vida
cuando ya no tengamos ni en la Vida esperanza!

No aceptes de otras manos lo que yo pueda darte.
Siembra en tu propia tierra tus futuros laureles...
¡Haz^a de tus penas mármoles y de tu amor cinceles,
para elevar con ellos un monumento al Arte!

Teje nuestro sudario de mirtos y de flores.
Labremos un sarcófago digno por su riqueza
de encerrar las cenizas de dos emperadores.

Y cincela en su lápida nuestra última elegía:
— Aquí yacen dos almas que han muerto de tristeza
llorando las nostalgias de su eterna alegría.

^a Has OC

Notas al texto.

¹ Gabriele D'Annunzio, *La Gioconda*, Milano, Fratelli Treves, editori, 1926, p. 46.

² Campanilla o cencerro pequeño que se cuelga al cuello de las ovejas, cabras o cualquier res pequeña.

³ En la edición de *OC* (1917) es el poema que aparece en primer lugar.

⁴ La dedicatoria desaparece en la segunda edición.

⁵ En la edición de *OC* se traslada este poema a la segunda parte del libro, titulada «Renacimiento», en el orden que indicamos en nuestra introducción (p.51).

⁶ Instrumento músico usado por los antiguos egipcios, consistente en un aro o herradura de metal atravesado por varillas, que se hacía sonar agitándolo.

⁷ Se aplica al animal, especialmente al león, que está con las garras levantadas en actitud de coger y la mano abierta.

⁸ armonio.

⁹ Danza napolitana de movimiento muy vivo. Se aplica también a la música que se compone para tal baile. Deriva del italiano «tarantella» y tiene este nombre por recordar los movimientos espasmódicos que producía la picadura de la tarántula, aunque también se asocia a la actividad terapéutica que la danza pudiera ofrecer a los pacientes que sufrían esta afección.

¹⁰ Este poema desaparece en la edición de *OC* para pasar a formar parte de *Rapsodias* (1900-1901), en la segunda parte - titulada «En el claustro» - y que se editó también en el mismo volumen que incluye *El alto de los Bohemios*, en *OC* (1917).

¹¹ Conjunto de hilos que se colocan en el telar, paralelos unos a otros, para pasar por ellos la trama y formar el tejido.

¹² Composición poética en que se celebra una boda.

¹³ En *OC* es el primer poema de la segunda parte de *El alto de los bohemios*, titulada precisamente «Renacimiento».

¹⁴ Navegante.

¹⁵ Este poema, al igual que el anteriormente citado «Mística», pasó a integrar la segunda parte de *Rapsodias* (vid. n. 9).

¹⁶ Este poema no aparece en la edición de *OC* y pasa a formar parte de *Canciones del camino* (1906).

¹⁷ El término alude tanto a la blancura de la piel de este animal como a la prenda convencional que endosaban los reyes, de color blanco, pero con las características motas negras propias de la cola de este animal.

¹⁸ Nombre aplicado a las jóvenes que, en algunas fiestas griegas y romanas, llevaban a la cabeza un canastillo con flores u ofrendas. Se alude con él también a la representación escultórica de éstas en función de caríátide.

¹⁹ El poema desaparece en la edición de *OC* pasando al vol. III, donde cierra el libro *CRT*.

²⁰ El poema formaba parte de *CRT* en la edición de 1901, aunque no se incluyó en *OC*.

²¹ Cárcel destinada en Roma a los esclavos.

²² «Ménade» o sacerdotisa de Baco. Eran las mujeres que participaban en las bacanales.

²³ El poema formaba parte de *CRT* en la edición de 1901, aunque no se incluyó en *OC*.

²⁴ El poema formaba parte de *CRT* en la edición de 1901, aunque no se incluyó en *OC*.

²⁵ El poema formaba parte de *CRT* en la edición de 1901, aunque no se incluyó en *OC*.

²⁶ Pintar miniaturas.

²⁷ Rodear con un nimbo la cabeza de alguien u otra cosa.

²⁸ Especie de zampoña usada por los antiguos griegos, compuesta de tubos que formaban escala musical.