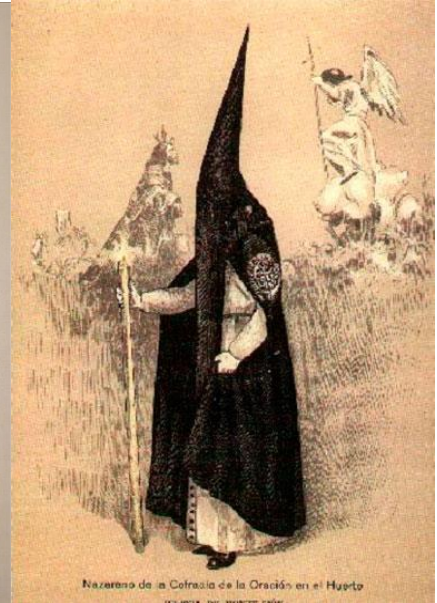


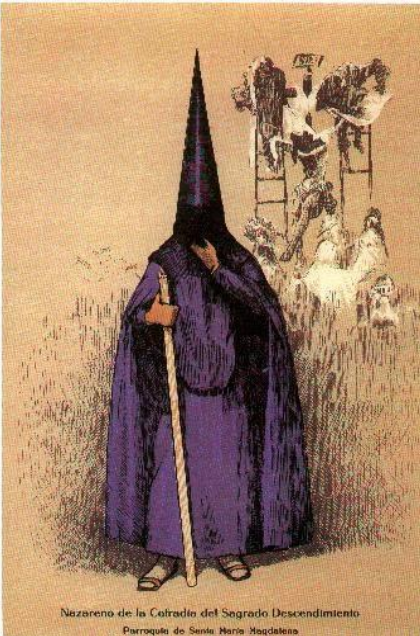
Nazarenos de la Cofradía de Ntra. Sra. de la Hiniesta
PARRROQUIA DE SAN JUAN



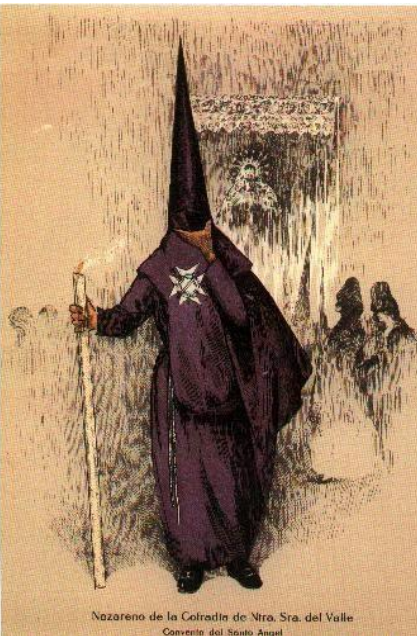
1º Nazareno de la Cofradía del Desprecio de Herodes



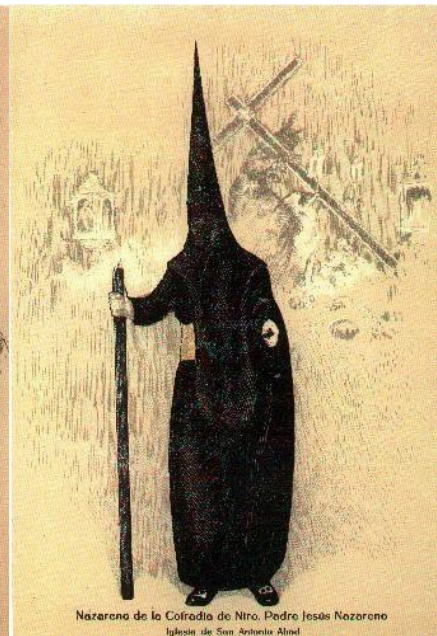
Nazareno de la Cofradía de la Oración en el Huerto
IGLESIA DE BUNTELEIN



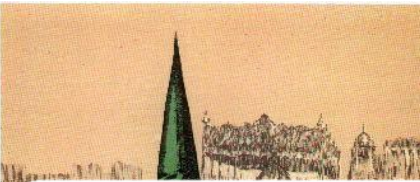
Nazareno de la Cofradía del Sagrado Descendimiento
PARRROQUIA DE SANTA MARÍA MAGDALENA



Nazareno de la Cofradía de Ntra. Sra. del Valle
CONVENTO DEL SANTO ANGEL



Nazareno de la Cofradía de Ntro. Pedro Jesús Nozaron
IGLESIA DE SAN ANTONIO ABAD



Nazareno de la Cofradía de Ntra. Sra. de la Esperanza
IGLESIA DE SAN JACINTO (TRIANA)



Nazareno de la Cofradía de Ntra. Sra. de las Angustias
PARRROQUIA DE SAN ROMÁN



Nazareno de la Cofradía del Snto. Cristo del Calvario
PARRROQUIA DE SANTA MARÍA MAGDALENA

SEMANA SANTA Y LENGUAJE DE VANGUARDIA: PALMA Y CÁLIZ DE SEVILLA (1944) DE JUAN SIERRA

FRANCISCO JAVIER MORENO BÓRNEZ

GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

CURSO 2015-16

| ÍNDICE | Página |
|---|---------------|
| 1. Introducción..... | 1 |
| 1.1. Objetivos..... | 1 |
| 1.2. Metodología..... | 2 |
| 2. Juan Sierra: Biografía, personalidad y obra literaria..... | 3 |
| 3. Contexto estético: Generación del 27..... | 5 |
| 4. <i>Palma y cáliz de Sevilla</i> | 8 |
| 4.1. Tema religioso y posguerra..... | 8 |
| 4.2. <i>Poemas de la Semana Santa</i> | 9 |
| 4.3. Estructura..... | 11 |
| 4.4. Recuerdos: <i>La Virgen de la Hiniesta, San Julián, La Esperanza de Triana y la cárcel del Pópulo, Nuestro Padre Jesús de la Salud</i> | 12 |
| 4.5. Espacio: <i>Jerusalén a Sevilla</i> | 16 |
| 4.6. Tiempo: Noche y día..... | 18 |
| 4.7. Personaje colectivo..... | 19 |
| 4.8. Métrica..... | 21 |
| 4.9. Lenguaje: tradición y metaforismo vanguardista..... | 23 |
| 5. Conclusión..... | 26 |
| 6. Bibliografía..... | 28 |

1. INTRODUCCIÓN

Poemas de la Semana Santa, reza un subtítulo que precisa el contenido temático de un libro que tiene como finalidad primera la *alabanza a las devociones de Sevilla*, como aparece recogido en la leyenda final de la obra, *Palma y cáliz de Sevilla*. Ve la luz en la imprenta de Afrodísio Aguado, Madrid, en el año 1944. Sería el segundo libro de Juan Sierra.

Palma y cáliz de Sevilla es un libro que reúne desde una amplia gama estrófica y recursiva las principales imágenes devocionales de una Sevilla que fue uno de los epicentros culturales en la década de los veinte. Juan Sierra nos deja en este libro un rosario de imágenes poéticas que hacen eco del resplandor esencial de un sentir puramente sevillano, siendo capaz de trasmitírnoslas en un asombroso latir de vanguardia y universalidad. He aquí donde reside el interés de este estudio, en la recuperación de una obra injustamente olvidada por el sector universitario de carácter no cofrade. Una obra que se caracteriza por aunar dos polos aparentemente contradictorios, divergentes, y que parecen estar a día de hoy, más que nunca, fuertemente encasillados en un prototipo; Semana Santa y vanguardia. Ésta es la dualidad que ejerce de motor en este estudio, tanto emocionalmente, por lo que de especial tiene para mí, como material, ya que prácticamente en su totalidad, los estudios que se traigan a colación tendrán como fin arrojar algo de luz sobre estos aspectos, en un intento de desmitificación de dos conceptos fuertemente presurizados socialmente.

Intentaremos abordar el objeto poético desde un amplio panorama teórico multidisciplinar en busca de elementos que nos ayuden en el análisis de *Palma y cáliz de Sevilla*. Una obra de una compleja riqueza, en la que un sinfín de elementos tienen cabida, destacando por encima de todos el poético, el cual consigue situar la Semana Mayor de Sevilla en el lugar que su profundo sentido le confiere.

1.1. Objetivos

Por tanto, las principales motivaciones que tenemos para realizar el estudio de una obra de este carácter es poder aproximarnos a los siguientes objetivos: En primer lugar, nos mueve la imperiosa necesidad de demostrar que el “objeto” Semana Santa, desde el punto de vista literario, puede ser y es tan válido, tan apto, como cualquier otro “objeto” que sea sometido al prisma de la creación literaria. La Semana Santa parece un fenómeno indesligable de lo puramente popular y folclórico. Este aspecto es el que hace que éste

sea un tema conlleve intrínsecas dificultades desde el momento de su elección. Al ser un tema acuciadamente tradicional, tiende a caer del lado del tópico fácil del popularismo y folclorismo. Esta dificultad temática es algo ya señalado por, entre muchos otros, Joaquín Romero Murube quien dijo “Que la Semana Santa de toda la geografía mística española es uno de los temas más difíciles, esquivos y delicados que puedan tentar y medir la autenticidad de todas las plumas”.¹ A la luz de esta cita, y a modo de conclusión de este primer objetivo, decir que tenemos la intención de demostrar la validez de la Semana Santa como tema literario. Del mismo modo, intentar legitimar el tratamiento del tema desde tendencias literarias dispares, que demuestren la universalidad e independencia formal de este uso temático, reseñando la dificultad de hacer un uso legítimo de la Semana Santa de Sevilla, fuera de un folclorismo vacuo y manido.

En segundo lugar, y en directa relación con el primer objetivo, nos gustaría una vez señalada la posibilidad de trascendencia del tema Semana Santa de cualquier molde formal fijo, destacar la posibilidad expresiva de la vanguardia en algunas de sus vertientes para con este fin religioso. Una vez obtengamos todos los datos de los objetivos anteriores y analicemos la obra propiamente, intentaremos determinar si es innmercido o no el ostracismo al que fue, o ha sido, condenada la figura de Juan Sierra.

1.2. Metodología

La metodología del estudio se caracteriza por partir de lo general para arribar en lo particular. Para empezar haremos una breve contextualización de la vida, obra y algunas rasgos que pudieran ser pertinentes en torno a la personalidad de nuestro autor. El interés por estos datos viene dado de la posibilidad de establecer una cadena evolutiva a través de su obra, y obtener o aportar algún dato de relieve que ayude al lector a comprender tanto algunos pasajes de su obra, como la propia motivación que llevó a Juan Sierra a escribir un poemario exclusivamente en torno a las Imágenes más populares de la ciudad de Sevilla.

Posteriormente, analizaremos el contexto histórico-estético en el que nuestro autor se vio inmerso. Es una tarea que vamos a abordar, como hemos anunciado en un principio desde lo general hasta la particular. Esbozaremos, sucintamente, la situación literaria española, para desde ahí adentrarnos en las corrientes estéticas que pudieran tener repercusión directa en nuestra obra. Esto es algo que personalizaremos en la conocida

¹ Citado por Cruz Giráldez (1990a, p.66)

“generación del 27”. A continuación, pondremos nuestra atención en la ciudad de Sevilla, y la posible extensión que este grupo pudo tener en ella. Esta extensión se verbalizó en el grupo conocido como *Mediodía*, si bien, con las particularidades que confiere ser de Sevilla. Reciben este apelativo por ser autores arremolinados en torno a la publicación de una revista propia, la cual recibía este nombre.

Una vez estén ambos movimientos contextualizados histórica y estéticamente, veremos cómo es el tratamiento que hacen de la literatura cofrade, de modo que podamos hacer un breve marco de los tratamientos típicos del tema. De lo general a lo particular, pero siempre con la mente puesta en la obra que es fin primero de nuestro estudio. Todo lo que se exponga pretenderá ayudar a comprender la totalidad de *Palma y cáliz de Sevilla*.

Como último, aterrizaremos en los *Poemas de la Semana Santa*, donde haremos un estudio del libro propiamente dicho, abordando su análisis estructural, temático, espacial, temporal y, en definitiva, la forma que tiene Juan Sierra de conjugar en el lenguaje tradición y metaforismo vanguardista.

2. Juan Sierra: Biografía, personalidad y obra literaria

Juan Sierra nace el 20 de diciembre de 1901 y muere el 11 de septiembre de 1989. Ambas cosas las hace en Sevilla, como el resto de grandes cosas de su vida.

Su educación primaria buscaría afianzar los valores cristianos sembrados en el seno familiar. Cursaría educación primaria en un colegio de carácter jesuita, dónde, casualmente, coincidiría con alguien que sería determinante en su vida personal y producción poética, Alejandro Collantes de Terán, del que no se separaría hasta la muerte del mismo en el año 1933.

Nuestro autor empezaba a crecer en una Sevilla que, ya a temprana edad, iba impregnando de Semana Santa sus recuerdos: “*En la plaza había sol, palmeras y una agradable temperatura. De aquel misterio [Cristo de la Salud en las Tres Necesidades], de aquel paso, cuyos oros altos jugaban con el oro de los dátiles*”. (Sierra, 1967). Por entonces, ya empezaba a mostrar una especial sensibilidad para captar los colores. Destacaría en la pintura, en detrimento de una poética que prevalecería posteriormente. El que sobresaliese en la pintura determinaría la que fue su única experiencia universitaria. Nuestro autor cursaría tres años de arquitectura en la universidad, algo que,

sin duda, se refleja en su obra literaria. Constantes son sus referencias a los elementos arquitectónicos que conforman el espacio de sus creaciones poéticas, en una demostración de dominio de la arquitectura de la ciudad.

A Juan Sierra afortunadamente, apreciación que en este caso resulta literal, le toca la lotería, lo que auspicia, en cierta medida, que deje sus estudios universitarios en 1919 para preparar unas oposiciones en Madrid, las cuales termina aprobando en 1922. Durante el periodo madrileño, concurre el mismo café que Alberti y Antonio Machado, y su residencia estará ubicada a pocos metros de la de García Lorca. Ambos se perderían años después bajo el pleno refulgir de una luna de parasceve.

Nuestro autor durante los años venideros no tendrá una residencia fija. Llega a vivir en Cádiz y Granada, hasta que por fin vuelve a la que es su ciudad, Sevilla, en la simbólica fecha de 1927, donde permanecerá hasta su muerte. No colabora directamente en la fundación de la revista *Mediodía*. No obstante, sí fue un proyecto en el que se involucró desde un primer momento, llegando incluso a declararse fundador de la misma. Fuera como fuese, ese mismo año es cuando deja impresos en sus páginas sus primeros versos, para ya al año siguiente, 1928, publicar cuatro sonetos en la página principal de *Mediodía*. Su involucración con una revista de acendradas tendencias vanguardistas era ya patente.

La obra de Juan Sierra se caracteriza por no ser demasiado prolija en lo que se refiere a publicación de poemarios, pero sí es verdad que su participación fue constante en determinados círculos culturales, con la consecuente participación en revistas literarias. Ejemplo válido es el mentado anteriormente. También destaca por ir dejando perlas prosísticas por los diarios sevillanos, y en concreto en *ABC Sevilla*. Este diario recopilaría parte de sus escritos más valiosos en una edición que recibiría el nombre de *Sevilla en su Cielo*. Fue publicada en 1984.

Si nos centramos en su obra en el más estricto sentido de la palabra, debemos reseñar la que fue su “opera prima”, *María Santísima*. Sería editada hasta en tres ocasiones. La primera edición corresponde a 1934, la segunda a 1969 y, por último, una edición de 1970 hecha en México donde tiene un éxito sin precedentes: “María Santísima, de Juan Sierra, acaba de alcanzar la tercera edición. Es una bella tirada de gran formato, generosos blancos, compuestos los textos en un cuerpo de gran tamaño; una edición de lujo para bibliófilos, en suma.” (*ABC*, 1971) Anotación que deja entrever las

características del público receptor de la obra de Juan Sierra. Esta obra nos interesa por incluir poemas de Imágenes que volverán a aparecer en su siguiente libro. Lo cual nos permitiría hacer un estudio comparativo.

La siguiente obra que publica nuestro autor es *Palma y cáliz de Sevilla* en 1944, a petición de Eduardo Lloset y Marañón, quien se encargaría a su vez de revisar, deficientemente, una edición que sale con numerosas erratas, según afirma el propio Juan Sierra (Gelan, 1982). Solo tres años tendría que esperar el lector de Juan Sierra para volver a toparse con la publicación de una obra suya. Pocos títulos pueden presumir de definir tan bien los versos que se contienen tras de sí. *Claridad sin fecha* (1947), un título bajo el que pudiera quedar englobada toda la obra de nuestro autor.

Finalizamos la enumeración de la producción de Juan Sierra, nombrando *Álamo y Cedro*. Una obra señalada por la crítica por el mucho tiempo que se hizo esperar, no siendo editada hasta 1982. Año que resulta ahora más que nunca irrelevante por la intemporalidad que la caracteriza. Obra interesante por reeditar poemas anteriormente publicados, dotándolos de un nuevo aire. Habían pasado treinta y ocho años desde que publicara la primera versión de *El Cristo del Calvario*. Tiempo suficiente para meditar sobre su poesía y lo que quería que aquella fuese. De este modo, fijó lo que consideraba había sido un acierto, y borró lo efímero, en busca de la verdad esencial de “sus cosas”.

3. Contexto estético: Generación del 27

El mismo año que retorna Juan Sierra a su ciudad, tiene en Sevilla lugar el homenaje a la figura de Góngora en el tricentenario de su muerte. La nómina de los autores allí congregados, y algunos más que se unirían posteriormente, formarían la llamada “Generación del 27”. No entraremos ahora en debates en torno a la terminología. Esta reunión auspició que se generasen unas redes relacionales que vendrían a influir directamente en la vida artística de Sevilla. Por un lado, se generó una relación entre la nómina de participantes del acto del Ateneo y la ciudad de Sevilla, a la que demostrarían tener un especial apego a partir de entonces. Cabe recordar que en Sevilla nacieron Aleixandre y Cernuda, y que en Sevilla estuvieron, durante años decisivos de sus vidas, Salinas y Guillén, quienes ejercieron como catedráticos de la Universidad de Sevilla.

Por otro lado, debemos reseñar una relación ya existente. La que establecían el grupo de autores de *mediodía* y Sevilla. Ciudad que tendría un papel protagonista en la relación de ambas nóminas de autores. La ciudad sirvió de nexo conector entre una serie

de autores que por entonces tenían unos intereses literarios bastante afines. Estas inclinaciones literarias se congregarían en la figura de Luis de Góngora y su idea de crear un propio lenguaje poético: una especie de subcódigo a base de deslumbrantes metáforas, como señala Cruz Giráldez (2010, p.64). El influjo que esto supone en la figura de Juan Sierra es determinante. Sevilla vive un momento de riqueza cultural sorprendente, tanto literaria, como económica y cultural. No podemos olvidar el fuerte influjo que supuso la Exposición Iberoamericana del 29. Evento que mutaba a la ciudad en su morfología, y la convertía a su vez por lo motivos anteriores, y por estos últimos, en uno de los centros culturales de España. El objeto poético de Juan Sierra, Sevilla y “sus cosas”, estaba en plena metamorfosis.

La globalidad de estos autores con sus nuevas inquietudes fueron asimilando unos nuevos movimientos de vanguardias provenientes de Europa e Hispanoamérica, si bien como matiza Moreno Villa, en unas palabras que serían publicadas en *Vida en claro*, “Algunos de los poetas nuevos eran en el fondo tradicionalistas: Federico y Gerardo Diego los casos más elocuentes. Y ambos han titubeado entre lo formal antiguo y lo informal moderno; hicieron sonetos a la vez que poemas a lo francés en boga”². La adecuación de España a la vanguardia, tal y como ésta era entendida en Europa, no fue total. Se caracterizaron por este gusto dual, tradición y modernidad, en este caso, verbalizada mediante los recursos que ofrecía la vanguardia. Esta será una de las claves para entender la obra de Juan Sierra. Esta tendencia es bautizada por Guillermo Díaz Plaja como *neopopularismo*, de la que destaca “El carácter andaluz de este retorno a lo popular (...). Es andaluz, porque en ningún otro folklore se dan las posibilidades estéticas en relación con los nuevos postulados literarios...” algo que puede explicar, en cierto modo, el prolijo cultivo, y el buen hacer literario de los autores que fueron o tuvieron una fuerte vinculación con Sevilla. Díaz Plaja sigue dándonos claves interpretativas, reseñando que a los autores que recuperan lo popular no les interesa “su ruralismo, su zafiedad, sino lo que hay en ellos de intuición poética, su ligereza expresiva, el metro breve -el romance, la seguidilla-, y la ingenua música de la tonada popular.”³ El cultivo del romance se extiende sorpresivamente desde que Juan Ramón Jiménez recuperase su forma. Los años veinte rescatan la poesía romancista en un intento de conjugarla con los presupuestos vanguardistas. A este respecto, García Lorca resulta el más representativo, publicando

² Citado por Barrera López (2005, p.1339).

³ Citado en (Barrera López, 2005, p.1340)

Romancero gitano en 1924. En definitiva, se usa el viejo y popular molde de un romance que sería colmado de nuevas imágenes producto de la técnica y alambique vanguardista. Esto nos ayuda a explicar la aparición en *Palma y cáliz de Sevilla* de dos romances y una seguidilla, los cuales contrastan con la elección del soneto y la octava real.

Lo que interesa a estos autores es partir de lo puramente local, para sumergirse en un lenguaje y en una metáfora hasta ahora inexplorados, devolviendo al mundo un objeto lírico renovado, que ahora sí, es capaz de trascender del peso de lo superficial, de lo tangible de su cultura. Cernuda señala los principales problemas que encuentra la poesía de la época “escollos frecuentes en la poesía durante la década del 20: lo folklórico y lo pedantesco.”⁴ Esta labor de recuperación de formas líricas tradicionales se abordaría desde la consciencia de los jóvenes autores de que tradición y vanguardia no eran términos excluyente, ni desde lo formal ni desde lo temático. Esta reflexión derivaría en la unión armónica de ambas tendencias, llegando a ofrecer un producto completamente nuevo.

Si conglomeramos los presupuestos que hasta ahora hemos introducido, nos encontramos con la búsqueda de un nuevo lenguaje que se basa en los preceptos que estableciera Góngora. Esto será lo que Dámaso Alonso⁵ llame “gongorismo”. Si esta tendencia la unimos con la necesidad de expresar lo estrictamente local, y en este caso andaluz, arribamos en el neopopularismo. Esta corriente dual, temática y formalmente hablando, motiva que Dámaso Alonso la denomine como “andalucismo”. En tanto, y para ir centrándonos en la figura de Sevilla, si extrapolamos tal terminología a la ciudad, la cual quiere ser expresada desde las mismas inquietudes literarias, podríamos hablar de “sevillanismo”, y consecuentemente de *Mediodía* como grupo englobador de esta tendencia.

El grupo *Mediodía* si por algo se caracterizó fue por su condición privilegiada de ente sevillano, que dotaba su obra de una visión de mayor hondura en comparación con el folclorismo reinante, que provenía en una mayoría de casos de personas que no participaban de la idiosincrasia sevillana. La cercanía y el conocimiento que tenían sobre el objeto estudiado no conllevaron una pérdida de perspectiva en el análisis del mismo, sino más bien al contrario, hizo que estos fueran capaces de transmitir una mayor verdad,

⁴ Ibid. (p.1341)

⁵ Ibid. (p.1361)

difícilmente expuesta con anterioridad. La observación que hace Collantes de Terán al respecto es cuanto menos aclaratoria:

“Necesario es hallarse en cierta manera habituado a la Sevilla normal, haber convivido con sus pasos diarios, para adueñarse del signo justo de su Semana Mayor. (...) La Semana Santa, atrayente para el que se nos acerca desde fuera por la originalidad, por el lujo y el arte de su presentación, esconde un significado privativo, no es vista en completa verdad, sino por aquellos que la dan vida con su acción o con su pasión.”⁶

Son autores que se caracterizan por tratar lo permanente y lo universal, trascienden de todo lo que puede ser caracterizado como momentáneo. Esto explicaría a grandes rasgos, como veremos a continuación, la atemporalidad en *Palma y cáliz de Sevilla*. El grupo *Mediodía* sentía la necesidad de hacer trascender a su ciudad de lo local para llegar a lo universal, pero sin privarla de “sus cosas”, de su esencia, de lo que hace que Sevilla sea eso y no otra cosa. Trataron de elidir todo lo que se consideraba mutable para quedarse con lo que solo un observador óptimo sabía ver, y por supuesto, expresar. Esta idea es sintetizada a la perfección por Joaquín Romero Murube en el manifiesto que publicara en 1938 al inicio de *Sevilla en los labios*:

“Queremos una Sevilla universal, dentro de esas normas propias y características que hacen de las ciudades valores apartes y comunes como rosas de distintos aromas y colores. Creemos que, literaria y artísticamente, los sevillanos deben esforzarse en lograr expandir esa enorme fuerza centrípeta que contrae la sugestión de la ciudad al encanto de un patio, al primor de una página, o al círculo mínimo y cordial de una copa de vino. Hay que hacer Sevilla para el mundo, ya que también sabemos hacérsola – recreación – para nosotros”⁷

4. PALMA Y CÁLIZ DE SEVILLA

4.1. Tema religioso y posguerra

Que Juan Sierra era un hombre de fuertes convicciones católicas no es ningún misterio. Era un hombre de comunión diaria. Su formación como católico y cofrade es esencial para entender el rigor con el que trata “sus asuntos”. El poeta siempre mostró inclinación por las Hermandades de silencio, las que se revestían de negro y se apresaban de esparto, las que él consideraba como “*cofradías de verdad*” (Sierra, 1984, p.40). Esta forma de entender la Semana Santa le llevó a hacerse Hermano del Calvario, a admirar el

⁶ Citado por Reyes Juncosa (1983, p.114)

⁷ Citado por Rey Tirado (2000, p.90)

paso de la Hermandad de Santa Cruz en su niñez, y de forma directa, le hizo acometer la literatura de un modo decoroso para con su Semana Santa.

Esto contrasta de forma directa con la caracterización de los poetas cofrades coetáneos de posguerra. M^a Rosa Requejo (1999, p.229) los ha caracterizado como poetas de corte popularista, los cuales no supieron medir la distancia con la tradición, acercándose demasiado. El resultado de ello fue una poesía que no lograría trascender e ir más allá de las creencias, leyendas, mitos y tópicos de un pasado literario que era archiconocido. Los principales autores de estos años serían Manuel Barrios Masero, Florencio Quintero Martín y Antonio Rodríguez Buzón. Como decíamos, Juan Sierra, junto con Rafael Laffón y Joaquín Romero Murube pensaban que la Semana Santa era otra cosa y que debía ser expuesta bajo otros preceptos literarios. Estos autores consiguieron eliminar la parte tópica que acuciaba a sus coetáneos de posguerra, elaborando un objeto más complejo desde los preceptos estéticos y literarios, en un intento de planteamiento más profundo del tema, algo que evidencia a las claras el por qué estos poetas han recibido la calificación de universales, aun siendo andaluces. *Palma y cáliz de Sevilla* es un golpe encima de la mesa contra las poéticas pintorescas de ínfima calidad poética.

Contribuyeron a legitimar esta poética el pregón de la Semana Santa de Joaquín Romero Murube y el *Discurso de las cofradías de Sevilla* de Rafael Laffón, publicado en 1941. Estas serán las obras que mantengan el nivel estos años, aunque la sensibilidad del público se inclinase hacia otras vertientes. Se puede hablar de tres luces que continuaron brillando, que siguieron iluminando a Sevilla una vez apagada la estrella que supuso el 27 y el renacer del 29.

4.2. *Poemas de la Semana Santa*

¿Cuál es la Semana Santa de Juan Sierra? Este es, sin duda, uno de los aspectos importantes a reseñar. La contextualización concreta del fenómeno a poetizar por parte de Juan Sierra nos va a dar las claves de su ideal de trascendencia y de su magnitud poética. Nuestro autor convive con una Semana Santa en los años de su niñez y juventud, que resulta por sus características antitética con la que experimenta en su madurez de posguerra. Semana Santa que volvería ya en su vejez a recuperar el carácter folclórico y espectacular que la caracterizara en su primera etapa. Los pilares de la Semana Santa como fenómeno religioso son inalterables, pero todo matiz que en ella cambie de un año

a otro, hace que el sevillano capacitado para la percepción, la conciba como un elemento radicalmente opuesto al que percibió en otro instante. Sobre el carácter único, momentáneo e irrepetible de la Semana Santa ya escribió Antonio Núñez de Herrera en su *Teoría y realidad de la Semana Santa*, 1934.

Juan Sierra, en un periodo de unos veinte años aproximados, tiene que vivir situaciones de todo tipo en relación a la Semana Santa. En la década de los veinte vive el auge de las Hermandades sevillanas. Desde el plano artístico, que es el que nos interesa, el “objeto” Semana Santa se enriquece notablemente con el cambio de concepción que estaba aplicando Castillo Lastrucci a los pasos de misterio. Juan Manuel Rodríguez Ojeda empieza a elaborar piezas tan importantes como es uno de los mantos de la Esperanza Macarena, y el manto y palio al completo de la Hermandad a la que nuestro autor perteneció, El Calvario. Si esto no fuera suficiente, a la riqueza de lo enumerado anteriormente, más la que ya es intrínseca a la propia festividad, hemos de añadir piezas sonoras que tenían como padre a López Farfán. Empieza a crearse una banda sonora que se perpetúa hasta nuestros días. La música es indesligable de nuestra concepción de la Semana Santa.

Destacamos esta época de crecimiento artístico, tanto cualitativo como cuantitativo, por el contraste que sufre con la década sucesora. La economía se ve fuertemente mermada producto de la Primera Guerra Mundial. Este declive económico afecta de forma decisiva a las Hermandades. El cardenal Ilundain toma decisiones tan determinantes como la prohibición de cantar saetas, en un intento de hacer más sobria la Semana Santa. En *Nuestro Padre Jesús de la Salud* podremos apreciar cómo se hace referencia al cante de la saeta. En estos años, se comienza a producir la “quema de conventos”, manifestación anticlerical del bando republicano. Consecuencia de ello serían años de Semana Santa parcial, o inexistente, véase 1933, y lo que fue más grave, se produjeron pérdidas irreparables producto de incendios provocados en los templos. Precisamente, Juan Sierra escribe en *Palma y cáliz de Sevilla* a Imágenes que tuvieron directa relación con estos sucesos. Aquí reside la importancia de una contextualización que será resuelta en el apartado *Recuerdos*.

Si todos estos cambios no fueron pocos, debemos añadir el carácter de rigidez que adoptó la Semana Santa durante los años contiguos a la posguerra. Cambio que documenta Rafael Porlán en su vuelta a Sevilla en 1939:

“Pero ¿qué Semana Santa? He visto últimamente su hermosura, y la he visto como un parecido mejorado. (...) Hubo una Semana Mayor, allá por los años veinte, que es la que nos esforzamos en buscar en el fondo de las de ahora. ¿Lo conseguiremos siempre? Yo lo consigo cada vez menos. (...) ¿Recuerdas aquella fina crítica aquellos dichos increíbles, por certeros y bellos que de cualquier boca, en cualquier esquina, promovía el garbo de un paso, el cabeceo de un palio, el efecto de una candelaría? (...) Todo esto, ahora, lo he visto suplantado por una admiración masa, (...) un rumor de nadie promovido por nada de lo que verdaderamente hay (...) en el paso del Gran Poder”⁸

La Semana Santa de Juan Sierra es todas y ninguna. Como veremos, es capaz de ir más allá y trascender de todo lo mutable y lo temporal. El autor busca lo universal, y esto es lo que logra Juan Sierra, ofrecernos una verdad sobre la Semana Santa. Una Semana Mayor que bien pudiera ser la de aquellos puntos álgidos de los años veinte, la sobria de los años de posguerra o ésta del siglo XXI.

4.3. Estructura

La obra está concebida en base a tres ejes fundamentales; el Domingo de Ramos, el Jueves Santo y la “Madrugá”. Alrededor de cada día irá colocando una sarta de cuentas, como si de un rosario se tratara, con Imágenes pertenecientes a cada día respectivamente, en la que la variación entre Cristos y Vírgenes será alterna. La ordenación interna de cada día procesional no responde a un criterio común.

Vemos como el Domingo de Ramos se ordena por criterios subjetivos. El primer texto que coloca es el que él concibe desde su niñez como la primera procesión de la Semana Santa, seguida de “La Borriquita” a la que siguen una serie de poemas que justifican la llegada de la noche y, en consecuencia, la salida de *El Cristo del Amor*. Pudiera parecer, vista la observación, que el criterio de ordenación es temporal, no obstante, se producen saltos temporales en los textos intermedios a los que hacíamos referencia. Se pasa de la noche de *La salida del Paso*, a la tarde soleada de *San Julián*, de la que pasamos al atardecer de *San Juan de la Palma*, sin olvidar que en *Entrada en Jerusalén* se describe íntegramente el paso del día a la noche.

El Jueves Santo, por el contrario, sí está concebido temporalmente. Abre la jornada *La Virgen de Montesión “cuando rubia de cielo va la flor del sonido”*, le sigue el poema al *Sagrado Descendimiento (Quinta Angustia)* el cual sitúa el poeta “en el panal

⁸ Citado por Cruz Giráldez (1997b, p.60)

celeste del Jueves milagroso". Para cualquier cofrade *La Dolorosa del Valle* y la fuga de luz son prácticamente sinónimos, algo que Juan Sierra explicita en el primer verso: "*Es ya tarde. Recogen tu tristeza*". *Jesús de la Pasión* cerrará la jornada con su camino anual "*en la túnica fría de la noche*".

En la "Madrugá" se vuelve a desvertebrar el criterio temporal para comenzar con un *recuerdo* en el que se representa el amanecer, para terminar con el poema a *El Cristo del Calvario* también ubicado en el amanecer, tras un paso aleatorio por la noche y la alborada. Juan Sierra decide colocar este poema en último lugar tanto por la vinculación personal que tenía con la Hermandad y la Imagen, como por tratarse de un texto de altísimas cotas líricas.

4.4. Recuerdos: *La Virgen de la Hiniesta, San Julián, La Esperanza de Triana y la cárcel del Pópulo, Nuestro Padre Jesús de la Salud*

Recogemos en este apartado los textos subtítulos como *Recuerdo*. El *Recuerdo* se caracteriza por literaturizar determinados momentos que ya no existen en la ciudad de Sevilla, pero que sin embargo, si existieron en los años de formación cofrade de Juan Sierra. La elisión de estos momentos claves viene provocada por la pérdida de un elemento físico que constituía un papel protagonista en la consecución del acto. Entramos en el plano de la subjetividad y la impresión. Juan Sierra nos hablará de algo que ya solo existe en forma y modo en su recuerdo.

De los cuatro textos que recogemos en este apartado tres son prosa poética y uno de ellos será un poema en verso libre, que casualmente, tendrá un análogo dentro de los primeros. Estos dos textos son similares por situarse ambos espacialmente en San Julián, en torno a la Hermandad de la Hiniesta, si bien el primero, *La Virgen de la Hiniesta*, como su propio nombre indica, está dedicado a la Virgen, mientras que en el segundo, *San Julián*, hace referencia tanto al Cristo de la Buena Muerte, como a la Virgen de la Hiniesta. Juan Sierra recrea en su totalidad una Hermandad que sería destruida en el incendio provocado de la noche del 8 de abril de 1932, en el que perecerían ambas Imágenes junto a la Iglesia Parroquial donde recibían culto (Balbuena Arriola, 2007). Esta situación provocó tanto que la Hermandad tuviera que buscar dos nuevas Imágenes, como que no tuvieran templo fijo hasta 1946, cuando vuelven a San Julián. De esta forma, y recordando que la publicación de *Palma y cáliz de Sevilla*, es de 1944, Juan Sierra tuvo que basarse en una experiencia anterior a 1932 para la creación de ambos textos. Por

tanto, no podemos interpretar los textos a la luz de los años coetáneos a la publicación de la obra. Juan Sierra nos ofrece un mundo soñado.

No es casual que el género utilizado para expresarnos esta “realidad”, hasta en tres ocasiones, sea la prosa poética, como tampoco es casual el uso del verso libre, de carácter vanguardista, el cual nos introduce en el plano onírico. Del primer género nos da Díaz Plaja una definición bastante satisfactoria:

“Denominamos poema en prosa toda entidad literaria que se proponga alcanzar el clima espiritual y la unidad estética del poema sin utilizar los procedimientos privativos del verso. La frase debe ser objeto de análogo cuidado. El bloque sustantivo-adjetivo debe renovarse, copulando palabras inauditas; aprovechando la libertad de nuestra lengua para el hipérbaton; creando un ángulo nuevo de expresivo para cada locución”⁹

Definición que parece hecha expresamente para Juan Sierra. Con un simple vistazo al texto podemos hallar numerosos ejemplos de la renovación del bloque “sustantivo-adjetivo”, a la que se hace referencia: “*Aquel recinto apresaba una luz de atrio cortijero, una luz honda y vegetal de platino y almendra.*” Resultado de “La frase debe ser objeto de análogo cuidado” es la inclusión de una aliteración en *Nuestro Padre Jesús de la Salud* como es “*Su expresión severa, inspira, no obstante, una confianza sencilla y fuerte*” Podemos ver la reiteración del fonema /s/ en el intento de transmisión de confianza, que contrasta con la última palabra de carácter más agresivo, provocado por el contraste que produce con el fonema /r/ en posición implosiva, seguido de una consonante oclusiva como es /t/. Juan Sierra sabe perfectamente lo que hace. Formalmente, nos llama también la atención de este texto el continuo uso que se hace de los puntos suspensivos, dejando la acción narrada o descrita por inacabada. El recuerdo de la ausencia le provoca un suspiro que suspende la acción. Parece no querer seguir recordando.

La única seña explícita que deja Juan Sierra en los textos, en torno a los hechos históricos concernientes a la Hermandad de la Hiniesta, es el subtítulo de *Recuerdo*. Si bien es verdad, que de manera implícita en *San Julián*, se hace una referencia a la Virgen mediante uno de los pocos elementos que salieron indemnes del fuego: “*Cuando el celeste se deshace en gloria y la charanga del sol [oprime el azul de un terciopelo antiguo]*”. Esta observación pudiera explicar que el adjetivo utilizado sea “*antiguo*”. No

⁹ Citado por Requejo (1999, p.231)

obstante, creemos que sería un error conceder a los textos un sentido político e historicista. Nos parece que Juan Sierra lo único que busca con sus líneas es recrear los momentos perdidos, para que de algún modo, y esta vez sí, estas vivencias comunes al sevillano cofrade se conviertan en eternas en cada lectura. No tienen un sentido de revancha, solo busca universalizar una realidad inexistente. Y a la luz de esto debemos entender sus palabras.

Todo esto explicaría el continuo uso que hace del pretérito imperfecto, dejando aspectualmente la acción como inacabada, transportada al presente mental desde el que Juan Sierra seguro la compuso. En *La Virgen de la Hiniesta* será un uso constante durante toda la descripción del momento, mientras que en *San Julián* solo se usará el pretérito imperfecto en la descripción espacial, casualmente, la parte en la que se establecen mayores analogías entre ambos textos. El poema pasa del indicativo al subjuntivo con la inclusión del siguiente verso: “*Yo no quisiera rebasar el pulso de esa fragancia canela [que entolda una primera alegría]*”. Para terminar expresándonos el drama final, Cristo en la cruz, en presente de indicativo. El presente de la memoria. Constatamos en el poema una acción que pasa de lo meramente descriptivo e hipotéticamente objetivo, a los terrenos de la primera persona del singular, que veíamos en el verso anterior. Nos introduce en el drama de la Pasión de Cristo, que como no puede ser de otra forma, tiene lugar en Sevilla.

La acción en *Virgen de la Hiniesta* se sitúa en la periferia temporal con el uso del demostrativo de lejanía “*La gala de aquella tarde medía justamente el umbral de la Primavera*”. Lejanía temporal en la que se deciden colocar elementos pertenecientes a la cotidianidad para acercar al plano de lo real un texto surgido de la impresión y la memoria. Ejemplo de ello es la referencia a la calle Duque Cornejo, que a su vez hace referencia al movimiento, la acción del paso, al situarse ésta pocos metros delante de la Iglesia; como también “*Era el Domingo de Ramos a las tres de la tarde*”, de clara reminiscencia lorquiana. Elemento que podemos ver en ambos textos, al igual que nombres de espacios reales que desambiguan lo onírico.

En las escenas descritas no falta la primavera. La inclusión de la primavera conlleva la asimilación de un tópico tradicional dentro de la literatura sevillana. La primavera no solo nos entronca con las fuentes, sino que nos da la clave para entender el tratamiento del color y la luz en el que se desenvuelve la acción. Serán constantes en el texto las referencias a ambas: “*Aquel recinto apresaba una luz de atrio cortijero, una luz*

honda y vegetal de platino y almendra.” y “*Un azul alto, muy alto, el azul alto y sereno Dios, se filtraba por el incienso del Templo.*” Esta última referencia al azul simbólico del cielo será doble en *La Virgen de la Hiniesta*. Podemos encontrar una al principio del texto y otra al final. Ambas referencias sirven para cohesionar un texto que queda enmarcado de azul Hiniesta, azul cielo, azul Dios.

Es frecuente que Juan Sierra cerque sus creaciones más vanguardistas con determinadas estructuras que hagan del texto un ente cohesionado. Ejemplo de ello es el uso que se hace de la anáfora al comienzo de verso: “*Cuando el celeste (...)/Cuando un Hombre (...)/ Cuando la ciudad (...)*”. *San Julián* es un poema de versículos en el que todo pudiera quedar libre, sin embargo, vemos como incluye determinados elementos que estructuran la significación. Nunca rompe del todo con la tradición.

Vemos como Juan Sierra nos ofrece un texto en el que consigue trascender la realidad histórico-política para ofrecernos su mejor recuerdo de una de las Hermandades clave de nuestra Semana Mayor, en uno de los momentos más preciados para un cofrade, la salida.

Los siguientes textos catalogados como *Recuerdo* son los que hacen referencia a la Esperanza de Triana y al titular de la Hermandad de Los Gitanos. En estos casos, igual que viéramos con la Hermandad de la Hiniesta, también existe la pérdida de algún elemento que condiciona la desaparición del momento narrado de la Semana Santa de Sevilla. En *La Esperanza de Triana y la cárcel del Pópulo* se nos narra uno de los pasajes más folclóricos y localistas de la obra. Se narra el archiconocido momento en el que la Esperanza de Triana hace paso por la cárcel del Pópulo, ubicada en el barrio de El Arenal. Era habitual que la Hermandad arriara a la Virgen para que los presos pudieran contemplarla y rezarle en forma de saeta. Se había convertido en uno de los momentos cumbres del amanecer de la Madrugá. Pues bien, la desaparición de la cárcel del Pópulo está documentada en 1937, cuando ésta fue demolida. No obstante, dejó de albergar presos en el año 1932 (Palomo García, 2008). Aquí tenemos el elemento que ha sido suprimido de la realidad, y en tanto, la experiencia única que allí tenía lugar. Juan Sierra vuelve a una realidad lejana para hacerla inmortal con sus letras. Igual que ocurriera con los dos primeros textos, no aparece explicitada la desaparición de la cárcel, ni nada que pueda implicarlo. Algo que parece lógico si observamos que la narración tiene lugar desde el presente.

El último texto acuñado como *recuerdo* es el titulado como *Nuestro Padre Jesús de la Salud*. Este texto tiene gran relevancia para los fines de este apartado por ser el único de los cuatro textos, donde se expresa literalmente la pérdida de la imagen. Hemos de recordar que la Iglesia de San Román, explicitada en un texto donde las referencias espaciales concretas son habituales, fue quemada como producto de la tensión política el 18 de julio de 1936. La Imagen titular de la Hermandad fue pasto de las llamas. A esta Imagen primigenia es a la que canta Juan Sierra, y no a que viniera a sustituirla el 10 de abril de 1938. Esta Imagen no conoció San Román hasta que se finalizó la reconstrucción en 1950 (Recio, 2011, p.339). Seis años después de la publicación de *Palma y cáliz de Sevilla*.

Tras la narración de la entrada de Nuestro Padre Jesús de la Salud en su templo de San Román, Juan Sierra nos hace una extraña e inaudita confesión, como hemos señalado al principio. El autor sale del plano de la memoria, contrastando el presente de la narración con el presente de sus palabras. Un presente de la narración idílico y lejano, donde *El Gloria* estaba exento de la prohibición al cante. En esta inserción directa de su yo, nos expresa, por primera vez de forma explícita, la angustia que le produce la pérdida irrecuperable del Cristo que tallara Montes de Oca. Juan Sierra no hace referencias históricas de lo ocurrido. No le interesa. Solo nos expresa la obsesión que le provoca la pérdida. Algo que consigue con el uso de la reiteración de formas alusivas de aquel Cristo que se perdió consecuencia del odio, “*aquel Cristo de los gitanos, aquel Cristo alto y negro (...) Aquel Nazareno tan solo y terrible (...) Aquel Cristo que parecía hecho con polvo de mina o de yunque (...) Aquel “Paresito mío de la Salú”, ese ya no volverá a entrar más en San Román, su Parroquia*”.

4.5. Espacio: “Jerusalén y Sevilla”

El espacio en *Palma y cáliz de Sevilla* es uno de los aspectos más relevantes por las claves significativas que en él se contienen. Partiendo de los preceptos teóricos de vanguardia coetáneos a nuestro autor, de los que en cierta medida bebe, tenemos que tener en cuenta la búsqueda de la pureza de un arte que no debe tender puentes con los elementos de la realidad. Las nuevas tendencias buscan crear una ficción, que se intenta conseguir mediante un nuevo lenguaje producto del que creara Góngora.

Pues bien, nuestro autor se sitúa siempre entre la tradición y la vanguardia, de forma que tiende nexos conectores entre la ficción propia, producto de su impresión, y la

realidad. Estos puntos de conexión los establece mediante lo cotidiano y, sobretodo, lo espacial. Esto se refleja en una referencia constante a Sevilla y su callejero. Las referencias a Sevilla en las décimas de *La Macarena*, madre de este pueblo, serán recurrentes. Igual pasará en *San Juan de la Palma (La Amargura)* donde se hace partícipe al lector del callejero: “*Viriato, Regina / Feria, Gerona*”; junto con tres referencias explícitas a la ciudad de Sevilla. *La Virgen de Montesión* será situada “*en la verde llanura de la sal de Sevilla*”

Esta conexión con la realidad será motor en algunos textos de un juego de ambigüedades espaciales, donde el espacio presente será Sevilla y el espacio pasado será Jerusalén. Esta dualidad espacial obedece a un intento de conectar la Pasión de Cristo representada y la Pasión de Cristo original. Donde mejor podemos observar esta cuestión es en la poetización de las imágenes de La Borriquita y el Cristo del Amor. Dos episodios antagónicos de la Pasión, Jesús recibido como hijo de Dios, Jesús muerto en la cruz. Día y noche. En el poema *Entrada en Jerusalén (La Borriquita)* Juan Sierra nos da las claves interpretativas en el título. En él se nos introduce en la dualidad espacial y temporal a la que hacemos referencia; Jesús entrando en Jerusalén y Jesús bajando la rampa de “El Salvador”, *La Borriquita*. Juan Sierra juega a la ambigüedad en una constante amalgama de lugares y tiempos imposibles; “*las colinas de Betánia/en el apacible llano/ de una Sevilla que luce.*” Nuestro autor quiere transmitirnos, en una reivindicación de valores, el fin primero de la Semana Santa Sevilla, ser reminiscencia directa de lo que acaeció originariamente. El exorno artístico ha de ser poetizado y alabado pero este no es más que un nexo conector que nos remite a la verdad primera. Jerusalén.

La referencia espacial en *El Cristo del Amor* es también dual. Se hacen referencias explícitas a Judea y a una Sevilla, que se reconoce en la cal de sus paredes: “*Entre cales y ráfagas ya vienes*”. Este mismo verso nos sirve para contrastar el uso temporal en el que se divaga entre el presente y pasado, que hace referencia al episodio primero de Cristo. Podemos ver el uso del pasado en el sexto verso de la segunda estancia. De igual modo, vemos la dualidad en *Nuestro Padre Jesús de la Salud* donde se nos remite “*a la escena del Gólgota*”, que es fuente de todo lo que ocurre en Sevilla durante una semana. Dualidad que se hace más presente en una ambientación espacial que destaca por lo pormenorizado. “*Santa Catalina*”, “*los Terceros*”, “*Calle Sol*” serán algunos de los lugares que aparezcan en la prosa poética.

Juan Sierra es capaz de hacer significar aún más al espacio. El autor elide la figura de Sevilla, constante en los textos, cuando busca situar la estampa lírica en el plano de la subjetividad absoluta. El poeta elimina las posibles referencias a la realidad para destacar el carácter tétrico y onírico, representado en la viscosidad de “*el gran lagarto de sombra*” del poema *Romance del Nazareno del Silencio*. Este carácter viene concedido por una Hermandad, de peculiar idiosincrasia, que se sitúa siempre en una noche que es sinónimo de muerte, misterio y tragedia. Roan y “*noche rara*”.

4.6. Tiempo: Noche y día

Juan Sierra, como ya hemos adelantado, hace un tratamiento del tiempo dual. Vertebrada sus composiciones en día y noche. Condición que determina el uso del color y la luz, siendo ambos elementos claves a la hora de conferir el carácter esencial del momento observado. La situación temporal de cada Imagen poetizada va a depender de ella misma, del carácter de ésta y de la Hermandad a la que pertenezca. Ya señalábamos anteriormente la conjunción noche tétrica y Hermandad del Silencio.

De este modo, no es casual que la primera palabra en *Salida de Jerusalén (La Borriquita)* sea “*mañana*”. El poeta desde un primer momento nos introduce en un aura diurna. Algo que sigue potenciándose y remarcándose con versos como los siguientes: “*A largar tiras el sol, / un sol íntimo y sagrado, / sol de milagro y merienda / bajo la sombra del árbol.*” En este poema continúa la ambientación diurna hasta que, de manera explícita, el poeta nos remite a la dualidad espacial que explicábamos anteriormente, “*Jerusalén y Sevilla*”. A partir de este momento empieza a anochecer, mutándose un espacio donde solo había niñez, inocencia y “*aguinaldos*”, en un espacio donde ya solo cabe la muerte. La niñez es un personaje que no tiene cabida al caer la noche; “*cuando los niños se duermen, / la brisa llora en los mantos*”. Se fue el espacio de la felicidad, el de la salida de los pasos, el de las recreaciones en San Julián, para dar lugar al espacio del dolor. La noche. Este es el espacio adecuado para la inserción de una muerte que ha de ser expresadas con el rigor clásico de la octava real. Una vez mutado el espacio idílico se inserta el poema *El Cristo del Amor*. Aunque la separación tipográfica de ambos es evidente, hay entre ellos tres poemas, en el sentir del sevillano éstas forman un continuum. Es la perfecta sinopsis de la Pasión de Cristo en un solo día sevillano, de Domingo de Ramos a Viernes Santos. *Jerusalén y Sevilla* una vez más.

El poema a *El Cristo del Amor*, destaca por las constantes notas trágicas que lo componen. Es una constante en la obra de Juan Sierra la metáfora que da color a la descripción. Las ambientaciones nocturnas destacan por hacer referencia al rojo de la sangre de Cristo, en este caso, muerto en la cruz: “*amapolas*”, “*cuajado rubí*”, “*rojas aureolas*”. En muchas ocasiones la referencia a la sangre es directa, sin hacer uso de la metáfora: “*a contraluz de sangre y espesura*”. Algo que podemos ver también en el soneto a *El Gran Poder* donde con la interjección nos transmite el sentir trágico ante la contemplación de la misma: “*¡OH coagulada sangre, negra, gorda (...)*” La conjunción de la noche, la muerte y la sangre será toda una constante en la obra de Juan Sierra, como veremos en 4.9.

En el poema a *El Cristo del Calvario* podemos ver un uso especial de las significaciones explicitadas hasta ahora. Nuestro autor otorga el sentido de vida y muerte que tienen en la obra el día y la noche, respectivamente, a un espacio físico, la Catedral. El autor confiere las cualidades de la noche al interior de la Catedral: la muerte, lo trágico, el sueño, lo misterioso. Y por otro lado, le concede al exterior, donde ya empieza a amanecer, el carácter del día: calidez y vida. Este es el punto donde se desarrolla el poema, en el ambiguo discurrir de la noche al día. El amanecer conlleva el triunfo de la vida, atendiendo a las connotaciones temporales. Si enlazamos con la observación que hacíamos al principio en torno al carácter de las Hermandades, y como este es simbolizado mediante su ubicación temporal, podemos entender que las palabras dedicadas a la *Esperanza de Triana* y a *Nuestro Padre Jesús de la Salud*, sean situadas en mitad de un resurgir colorista producto de la alborada. Sevilla vuelve a vivir.

4.7. Personaje colectivo

El personaje colectivo es difícilmente eludible de las composiciones de Juan Sierra. La Semana Santa cobra su sentido en el acto de recepción, ya que ésta lo que hace es transmitir, hacer llegar a todo el mundo la fe cristiana. Esto hace que sea indesligable la Imagen de quien la recibe, no puede existir una sin la otra. Ambas estarán presentes durante toda la obra. Nos interesa en este apartado ver el funcionamiento de esta colectividad, así como los valores que imprime Juan Sierra en ella. No podemos olvidar que el receptor en la Semana Santa es protagonista desde el foco de lo espectacular. Como veíamos en la referencia del punto 4.2, Rafael Porlán en su vuelta a Sevilla destaca la metamorfosis que ésta ha sufrido. Causante principal del cambio es un receptor que está condicionado de forma determinante por su contexto de posguerra.

Especialmente representativo es lo narrado en el tercer párrafo de *La Virgen de la Hiniesta*. Apreciamos como al abrirse la puerta de “*el barrio*”, una de las formas de nombrar a la colectividad, de referirse al ser humano sevillano, éste vuelca todo su “*olor maravilloso de domingo*” dentro de la Iglesia, mientras que ésta, a su vez, vuelca su “*perfume de siglos*” sobre la “*multitud*”, en reiterativa referencia a una colectividad que será llamada también “*muchedumbre*”. Este dar y recibir de ambos, podría hacer referencia a la simbiosis que la Semana Santa produce entre la Iglesia y el pueblo, que hoy Domingo de Ramos, más que nunca, puede concretizarse en la figura inocente del “*niño ante la presencia del regalo lujo*”. La identificación con la infancia será asidua, por evocar un tiempo mejor, un paraíso perdido. Niño que, como veíamos en un apartado anterior, no tiene lugar en el espacio noche. La personificación de la colectividad podemos verla de igual modo en *San Julián*, donde además cobra especial importancia, al ser la primera palabra del poema: “*Todos aguardábamos*”.

No será el único ejemplo que veamos en *Palma y cáliz de Sevilla*. En *La Esperanza de Triana y la cárcel del pópulo* podemos apreciar a una “*masa*” que se erige como observante privilegiado. Por regla general, las referencias serán colectivas aunque en determinadas composiciones Juan Sierra ha decidido hacer referencia a estratos concretos, que tienen una vinculación directa para con una imagen: “*Los gitanos ya no saben qué hacer con su cristo*”. Será en *Nuestro Padre Jesús de la Salud* donde se haga la única referencia personal, en este caso a un reputado cantaor de saetas, *El Gloria*, que lejos de la prohibición del Cardenal Ilundain, lanza una “*flecha*” que “*se enreda una y otra vez en los alambres que sostienen los floreros de Cristo (...)*”

La colectividad suele identificarse con los estratos bajos de la sociedad. En *Romance del Nazareno del Silencio* podemos ver la aparición gremial en “*Labriegos*”. Colectividad que en este poema se adecua espiritualmente con la Imagen que estaba presenciando siendo vestida del rigor que confiere la oscuridad: “*viene sobre el negro inmóvil/de muchedumbre agrupada*”.

El anonimato sevillano necesita tanto a las Imágenes como Éstas lo necesitan a él. La relación de reciprocidad es absoluta, y como no ha de serlo, siendo *La Macarena* madre de toda Sevilla.

4.8. Métrica

La crítica, y en concreto, Asunción Reyes ha aducido la elección métrica de Juan Sierra como el principal motivo para que sea considerado como autor de la “Generación del 27” (1983, p.172). En nuestro autor podemos ver un amplio abanico que abarca desde las formas más clásicas hasta las más vanguardistas. En este orden realizaremos el análisis métrico de la obra.

Empezar por *El Cristo del Amor* donde la forma métrica usada es la octava real. La elección de la misma responde al correlato que se busca conseguir entre el fondo y la forma de lo expresado. Juan Sierra domina la mayoría de formas métricas y las adecua al tema que va a tratar, a la impresión que le genera a él mismo, al carácter propio de la Imagen. Podemos observar el dominio métrico, y el conocimiento de los preceptos teóricos, en el respeto que tiene por la pausa semántica a final del cuarto verso de cada octava real.

Otro de los moldes estrófico que nos vincula directamente con los Siglos de Oro es el soneto. Juan Sierra recoge en *Palma y cáliz de Sevilla* cuatro sonetos. Entre ellos podemos distinguir tres de moldes puramente clásicos, en donde no se introduce ningún elemento innovador, aparte de la imagen vanguardista constante en la obra del poeta. Estos tres poemas son *La salida del Paso*, *Jesús de la Pasión* y *El Gran Poder*, obedeciendo todos a la misma estructura: ABBA – ABBA – CDE – CDE. El único que rompe este esquema es el soneto *Sagrado Descendimiento (Quinta angustia)* que tiene una estructura: ABBA – ACAC – DEF – DEF, formada por versos alejandrinos y no endecasílabos como era el triple caso anterior. Un rasgo común a los cuatro sonetos será la división semántica tradicional que se produce en cada estrofa, situando el momento climático del poema en el último terceto. Esto nos demuestra una vez más el conocimiento y respeto que tiene, siente, nuestro autor por las formas clásicas. Por último, destacar en torno a la relación fondo y forma, que tres de ellos están dedicados a la Imagen de Cristo, independientemente del pasaje de la Pasión al que hagan referencia, en una preferencia de asignación de moldes clásicos a las talla del Hombre.

De forma contraria, en las composiciones dedicadas a las Vírgenes la elección estrófica es mucho más variada. En el poema *San Juan de la Palma (La Amargura)* decide el poeta hacer uso de la seguidilla. Lo que muestra a las claras su fuerte filiación con el ideario del neopopularismo. En *La Virgen de Montesión* decide hacer uso del terceto

alejandrinos de rima no encadenada. En él respeta la cesura entre los hemistiquios, entre los que en alguna ocasión realiza un encabalgamiento que dota el verso de gracilidad. Continuando con el Jueves Santos, vemos como se sigue apostando por la variedad en el poema a *La Dolorosa del Valle*. En esta ocasión, la elección es bastante peculiar por tratarse de un poema conformado por cuartetos lira, en el que se alterna el endecasílabo y el heptasílabo. La rima será cruzada y consonante, rimando los heptasílabos entre sí, al igual que los endecasílabos. Podemos constatar el uso de esta estrofa en Cervantes. El último poema, ya dentro de la “madrugá”, es el dedicado a *La Macarena*, donde Juan Sierra opta por la décima espinela, la cual se caracteriza por seguir el siguiente esquema: abbaaccddc.

Especial mención merece el uso del romance, por lo enunciado en el apartado de las tendencias estéticas, punto 3. En la *Entrada en Jerusalén (La Borriquita)* vemos un romance de corte clásico. Se trata de un romance tradicional al no poseer la separación estrófica en cuartetos. A pesar de ser tradicional no echamos en falta la viveza que le otorga el uso de encabalgamientos continuos: “*De una Sevilla que luce / y compone verdes aros / de luz en el delantal / de su caserío blanco*”. Encabalgamientos que, en cierto modo, rompen con la monotonía que se le presupone a la forma clásica, como ha señalado Asunción Reyes (1983, p.180). Sin embargo, el otro romance que incluya en el libro será de corte lorquiano, según Asunción Reyes. Este tipo de romance se caracteriza, y diverge del que viéramos anteriormente, en que la disposición de los versos está dividida en estrofas, entre las que se inserta un estribillo como ocurre en nuestro poema. Cabe destacar la inclusión de una sextilla a continuación de la primera cuarteta, que tiene como función describir espacial y temporalmente la estampa lírica.

Para finalizar este punto, de forma análoga a nuestro autor, hablar de la estrofa elegida en *El Cristo del Calvario*. La estrofa elegida para poetizar uno de los momentos más simbólicos de la vida del poeta, es el cuarteto de versos alejandrinos de rima blanca. En este poema lo formal cobra especial relevancia por su alto contenido significativo. Juan Sierra, como ya hemos mencionado anteriormente, demuestra un dominio claro de las formas métricas. Este poema es otro ejemplo de ello. El poeta cuarteto por cuartero va aplicando la cesura que vertebral unos alejandrinos que son, prácticamente en su totalidad, dactílicos. Si fuera poco sometimiento formal, el autor distribuye las oraciones cada dos versos, sin que estas se extiendan más. Lo que obtenemos es un poema, que aun desprovisto de rima, está fuertemente ceñido por el esparto de la creatividad de Juan

Sierra, que como acertadamente ha interpretado Rafael Roblas Cárde busca transmitirnos un tono machacón y monótono acorde al sentir y al andar del que va revestido dentro de la fila. (2001, p.22)

En/ lo/ **cón**/ca/vo y/ **al**/to][sue/nan/ **gol**/pes/ te/**rri**/bles 7+7 -
co/mo/ **lú**/gu/bre a/**vi**/so][de/ mar/**ti**/rio/ la/**cra**/do. 7+7 -
Sue/nan/ **gol**/pes/ te/**rri**/bles][por/que el/ **sue**/ño/ cons/**tru**/ye 7+7 -
un/ a/ta/**úd**/ de ur/**gen**/cia][**so**/bre/ la/ **lo**/sa/ **frí**/a. 7+7 -

Vemos en este sucinta escansión como se cumple lo enunciado anteriormente, exceptuando el último hemistiquio, que tiene una distribución mixta en cuanto al aspecto acentual.

4.9. Lenguaje: tradición y metaforismo vanguardista

Señala Ortega y Gasset ¹⁰ que la poesía de vanguardia se ha convertido en “el álgebra superior de las metáforas”. Y sin lugar a dudas, después de tanto matizar dentro de la obra, si algo ha de definir la producción global de Juan Sierra, y en particular *Palma y cáliz de Sevilla*, es el uso de la metáfora en una poesía que es prácticamente en su totalidad descriptiva. Nuestro autor es capaz de sintetizar, reunir, todos los elementos que le interesan en torno a la Semana Santa y hacerlos filtrar por el alambique vanguardista. Decía Gómez de la Serna que “la metáfora es después de todo la expresión de la relatividad. El hombre moderno es más oscilante que el de ningún otro siglo, y por eso más metafórico. Debe poner una cosa bajo la luz de otra”.¹¹ Juan Sierra pondrá un elemento tradicional, como es la Semana Santa, bajo la luz de elementos dispares en busca de una metáfora inusual que le permita expresar la verdad primera del elemento observado, fuera de los moldes que a éste se le preconiben.

El poemario, como ya sabemos, pivota en torno a una serie de Imágenes devocionales que se dividen en Cristos y Vírgenes. Juan Sierra toma los valores que la tradición les concede y los metaforiza gradualmente, desde la imagen habitual, procedente de la tradición, hasta una metáfora propia, inusual, producto de su sensibilidad. Siempre crea en torno a un mismo elemento, que renueva tantas veces como su ingenio le permite, que no son pocas.

¹⁰ Citado por Cruz Giráldez (2010, p. 63)

¹¹ Citado por Gaos (2014, p.27)

Las Dolorosas se caracterizan por ser símbolo de pureza, algo que la tradición y Juan Sierra metaforizan mediante el blanco, indisociable de un dorado que resalta la riqueza estética y ornamental. Constantes serán las alusiones a ambos colores, dentro de la amplia paleta cromática que maneja el poeta. Esta metaforización de valor moral la podemos ver desnuda de originalidad en *La Dolorosa del Valle* donde aparece explícita “*Ya sólo el horizonte es una franja / De dorada blancura.*” O también podemos verla transmutada, con unas formas mucho más personales, en la *Virgen de Montesión* donde las referencias cromáticas con valor moral serán constantes: “*Suave nata del oro, espuma del gemido, / timbre de dulce nieve pulsado en los vergeles*”. Destacar el uso que se hace de *Espuma*, frecuentemente atribuido a *La Macarena*. Dentro del primer verso del poema que lleva su nombre, vemos como se inserta una oración de dimensiones menores a las del verso, quedando resaltada por encima de todo. Caracterizado a las claras, “*Todo espuma*”. Esta metáfora la usa Juan Sierra en un intento de conjugar la pureza de la Virgen con la lujosa belleza del momento que produce. Conjuga en la misma metáfora el aspecto físico y el moral. Volverá a referirse a *La Macarena* en estos términos en el texto *El esparto*, donde se reseña el contraste ambiental producido con El Cristo del Calvario.

La conjunción de cualidades tangibles e intangibles será habitual en la obra. Cuando Juan Sierra introduce en el poema un elemento abstracto suele ubicarlo en la cercanía del verso otro elemento que potencie su significación y a la vez materialice el concepto. Es algo que consigue mediante la introducción de series binarias, o incluso ternarias, como ha señalado Asunción Reyes (1987, p.283). En el poema a *La Macarena* podemos ver como se caracteriza a la Virgen: *De armiño y gloria cargada / bajo el palio soleado*. Dualidad que hace referencia a la pureza de la Virgen mediante el blanco mamífero.

Podemos añadir a este respecto que la connotación metafórica en torno a la Imagen de la Virgen suele ser positiva, exceptuando el uso especial que se hace en *La Dolorosa del Valle*, quien por introducir la noche está cargada de connotaciones diferentes. Algo que diverge de la Imagen de Cristo que se describe mediante la metaforización de elementos que nos llevan al dolor y la muerte. Crea una referencia dual mediante la metáfora floral que utiliza para definir a las imágenes. Se asocia la imagen del lirio al Cristo y la de la rosa a la Virgen, en un intento, una vez más, de asignarle a lo abstracto un ente material. En este caso, se hace con un elemento como la flor, protagonista en la primavera y en la Semana Santa, que ayuda a seguir potenciando el

color. Juan Sierra dirá de Jesús de la Pasión “*Varón del cielo, lirio sin reproche;*” y nominalizará a la Virgen de la Amargura como Rosa: “*La caridad del cielo / mueve una Rosa*”. Muchas más flores aparecerán a lo largo del poemario, pero su función será principalmente olfativa, exceptuando a aquellas que sirven para metaforizar la sangre. En el apartado 4.6 ya quedó expuesto este aspecto. Si bien me gustaría recalcar el aspecto eufemístico de esta metáfora. En la obra, como ya señaló Asunción Reyes, elementos relacionados con la figura de Cristo como son la representación de la Imagen muerta, la muerte como ente, y la sangre, prefieren ser mutados a una realidad metafórica en la que se conjugue la belleza de la representación física con el dolor de lo simbolizado.

Dolor y tragedia a las que se remite continuamente mediante numerosos recursos. Valores indisociables a la noche, donde todo se convierte en un ente tétrico, que roza lo onírico. Es aquí donde la metáfora se potencia y alcanza sus cotas más altas de surrealismo. Este aspecto lo podemos ver de forma nítida en poemas como *El Cristo del Calvario*: “*¡Oh clausura de tumba que por la noche sella / toda una calma gótica de músculo encendido!*; y poemas como *Romance del Nazareno del Silencio*; *Entre el incienso y el frío, / perlas descascarilladas / de virreyes penitentes, / y hembras endemoniadas*”.

Será frecuente en esta obra la alusión a la vida y a la muerte mediante metáforas de movimiento, siendo éste metáfora de vida y la quietud metáfora de muerte. Se crea un constructo en la obra en el que se representa un espacio lleno de movimiento donde tiene especial presencia la figura circular, siendo aquí donde se sintetice la idea de movimiento y vida. Ejemplos hay muchos, pero éste, perteneciente al poema *La Macarena* destaca por lo inusual de la imagen recreada: “*La jaca de la mañana / caracolea de blancura*”. El contrapunto en el movimiento lo recrea la quietud, que se hace explícita en numerosas ocasiones, siendo además potenciada con la anexión de elementos como la piedra o el mármol que, en la descripción del espacio, remiten a la imposibilidad de movimiento: “*soledad hecha piedra como un salmo suspenso. / El aire queda inmóvil (...)*”. Muerte inalterable que concede el roán a la cotidianidad del sevillano.

Pero, sin lugar a dudas, si un elemento viene a determinar el metaforismo empleado por nuestro autor, es la luz. Parte esencial de la ciudad e indesligable de la Semana Santa. Luz de la que ya hemos hablado en 4.4, junto a su relación con la primavera. En este punto lo que nos interesa es resaltar la posibilidad que ésta le da a un Juan Sierra, que por supuesto, sabe descifrarla y plasmarla en la creación de unas

imágenes que rozan lo onírico. En el poema a la *Dolorosa del Valle*, nuestro autor es capaz de plasmar uno de los momentos de mayor lirismo de la Semana Santa, trasmitiéndonoslo mediante el uso refinado de la metáfora derivada de la correcta percepción de la luz. La metáfora de la Virgen como Paloma es una constante, pero nuestro autor es capaz de ir más allá, metaforizando el tocado donde se inserta el simbólico puñal. El tocado se convierte en “*plumaje*” que producto del anochecer y el reflejo de la candelería es “*temblor naranja*” donde la espada está “*hasta el pomo clavada*”.

Juan Sierra es brillante, y parte de ese brillo viene concedido del uso que hace de la luz. Hasta el último momento hará un juego contrastivo de ésta y la sombra, algo que ha sabido bien ver Asunción Reyes (1983, p.285), que compara la técnica de Sierra con las técnicas pictóricas barrocas. Así será como cierre el libro, sometiendo al contraste de la luz a su Cristo del Calvario: “*El templado cadáver se ha tornado amarillo / al llegar a la puerta donde nace la aurora.*”

5. CONCLUSIÓN

La Semana Santa de Sevilla no solo puede, sino que debe, ser literaturizada. Esta era la idea que nos propulsó en un primer momento a realizar este trabajo. Intentamos legitimar el tratamiento de la Semana Santa desde el punto de vista literario. Todo el análisis abordado con anterioridad tenía este fin último y objeto primero. El hecho de que este estudio haya sido posible de realizar, y se haya visto constreñido en su extensión, nos hace ver de forma nítida que el “objeto” Semana Santa no solo es literaturizable, sino que hay mucho que decir de él. Nos ha demostrado una capacidad lírica que es intrínseca a un “objeto” sorprendentemente poliédrico. Que la Semana Mayor de Sevilla es un diamante, todos lo sabemos, pero hay que saber expresarla y Juan Sierra fue capaz de trasladarla a los niveles más altos de magnificencia.

Como decíamos en un principio, uno de los objetivos era mostrar la validez de un trato alejado de lo popular. Esta obra no sólo interesa por su filiación cofrade. Este texto, y la obra de Juan Sierra en general, incentiva a un estudio, del que es meritorio, por ser fiel representante de uno de los movimientos más representativos del siglo XX, el neopopularismo. Tendencia que vuelve a justificar la elección temática localista y el trato desde preceptos radicalmente opuestos a los folclóricos. Este aspecto ha quedado reseñado, si bien sucintamente, tanto en la elección métrica como en el uso de una

metáfora de raigambre vanguardista, la cual imposibilita la indiferencia del receptor. Semana Santa y folclorismo son dissociables. La idea de romper esta dualidad es la que llevó a nuestro autor a acometer este libro de ésta singular manera. Queda justificado en nuestro estudio que tema local y localismo formal no son sinónimos.

Y no solo eso, Juan Sierra como “príncipe” de las letras sevillanas es capaz mediante el tratamiento dual del tiempo y del espacio, y el uso de un personaje colectivo anónimo, de abstraer la Semana Santa de todo elemento tangible y concreto. Recrea una Semana Santa universal, abierta al mundo. Existen las referencias históricas innegables de los *Recuerdos*, como se ha demostrado, pero la intención de Juan Sierra no es plasmar una realidad, sino otorgarle a estos pasajes, al igual que al resto, un carácter etéreo que permita que éstas queden enarboladas en los huecos de la memoria. Inmutables.

Juan Sierra es claridad sin fecha. Semana Santa, Vanguardia y atemporalidad.

6. BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Primarias.

- Sierra, J. (1944). *Palma y cáliz de Sevilla*. Madrid: Afrodiseo Aguado.
- (1961, marzo 31). El esparto. *ABC Sevilla*, p.7.
- (1964). Contestaciones a un cuestionario promovido por la revista "Archivo Hispalense". *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, Tomo 41. N° 128, pp.307-321.
- (1967, junio 3). Adiós a un hotel. *ABC Sevilla*, p.21.
- (1982). *Álamo Y Cedro*. Sevilla: Renacimiento.
- (1984). *Sevilla en su cielo*. Sevilla: Junta Municipal del Distrito III.
- (1992). *Poemas*. Ed. Cortines, J. Granada: Comares.

Fuentes Secundarias.

- ABC. (1971, enero 8). Juan Sierra: Tercera edición de "María Santísima". *ABC Sevilla*, p.13.
- Balbuena Arriola, E.J. (2007). El incendio de la iglesia parroquial de San Julián. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, N°578.
- Barrera López, J.M. (1983). La claridad sin fecha de un poeta del 27. *Nueva Estafeta*, N°52, pp.81-82.
- (1990). Poesía Nacionalista en Sevilla, 1936-1939. *Philologia hispalensis*, N° 5, pp.9-20.
- (1999). *Mediodía, revista de Sevilla*. Sevilla: Renacimiento.
- (2005). *Neopopularismo, romancismo, neotradicionalismo y vanguardia hispánica*. En Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva. Vol. 2. (pp.1339-1362). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Caro Romero, J. (1995). La Semana Santa en la poesía sevillana. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, XXIII, pp.47-59

- Collantes de Terán, J. (1984, julio 11). El color en la prosa de Juan Sierra. *ABC Sevilla*, p.41.
- Colón, C. (2000). Palma de martirio y cáliz sevillano para Juan Sierra. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, N° 494, pp.35-38.
- Cruz Giráldez, M. (1984). *Vida y poesía de Rafael Laffón*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- (1987). *La obra en prosa de Rafael Laffón*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- (1990a, marzo 4). Juan Sierra, que salió en el Calvario, dedicó una excelente composición a este Crucificado. *ABC Sevilla*, p.66.
- (1990b, marzo 5). Los escritores afincados en Sevilla muestran especial sensibilidad para captar la estética cofradiera. *ABC Sevilla*, p.41.
- (1997a). La generación del 27 y la Semana Santa de Sevilla (I). *Boletín de las cofradías de Sevilla*, N°465, pp. 61-68.
- (1997b). La generación del 27 y la Semana Santa de Sevilla (II). *Boletín de las cofradías de Sevilla*, N°466, pp. 56-61.
- (1998). Federico García Lorca y la Semana Santa de Sevilla. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, N°470, pp. 47-50.
- (2001). La “Oración a la Virgen de la Macarena” de Joaquín Romero Murube. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, N°506, pp. 116-118.
- (2010). La contribución de Sevilla a la generación del 27. *Revista de Humanidades*, N° 17, pp.59-74.
- Díez de Revenga, F. J. (1987). *Panorama crítico de la generación del 27*. Madrid: Castalia.
- Duque Gimeno, A. (1990). Juan Sierra y Manuel Halcón: dos estilos sevillanos. *Boletín de la Academia Sevillana de Buenas Letras*, XVIII, pp.123-131.
- Gaos, V. (Ed.). (2014), *Antología del grupo poético de 1927 (28ª Ed.)*, Madrid: Cátedra.
- Gelan, F. (1982, marzo 18). Juan Sierra: La Hermandad está enraizada en la vida y la muerte del sevillano. *ABC Sevilla*, p.34.

- Montaño Jiménez, I. (2000). Juan Sierra, poeta nazareno. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, N° 494, pp.33-34.
- Ortega y Gasset, J. (2009). *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*. Ed. Rey Faraldos, G. Madrid: Castalia.
- Palomo García, M.C. (2008, mayo). *El desaparecido convento de Nuestra Señora del Populo, de Sevilla, y sus retablos cerámicos*. Mayo 31, 2016, de Sitio web: <http://www.retabloceramico.net/articulo0055.htm>
- Recio, J.P. (2011). *Las cofradías de Sevilla en la II República*. Sevilla: Abec.
- Requejo Conde, M.R. (1999). *La Semana Santa sevillana en la Literatura de los siglos XIX y XX*. Sevilla: Guadalquivir.
- Rey Tirado, E. (2000). Sevilla en el cielo de Juan Sierra. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, N° 494, pp.39-40.
- Reyes Cano, R. (1987). El grupo poético del 27 y Sevilla: Crónica de un acto fundacional. *Anales de filología hispánica*, N° 3, pp.5-24.
- (2010). El adiós de Sevilla a Juan Ramón Jiménez. *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, N° 38, (2010), pp.111-124.
- Reyes Juncosa, A. (1983). *Vida y obra de Juan Sierra*. Memoria de Licenciatura. Universidad de Sevilla.
- Roblas Caride, R. (2001). Dos fotografías literarias de Juan Sierra sobre la Cofradía del Calvario. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, N° 506, pp.119-124.
- Robles, F. (2006). *Semana Santa: Antología literaria*. Sevilla: Signatura.
- Sánchez Rodríguez, A. (1993). Alejandro Collantes de Terán y Juan Sierra". *Notas y estudios filológicos*, N° 8, pp.163-194.
- Tirado del Rey, E. (2000). Sevilla en el cielo de Juan Sierra. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, N° 494, pp.39-40.
- Torre, E. (2012). *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla.