

NEOPOPULARISMO, ROMANCISMO, NEOTRADICIONALISMO Y VANGUARDIA HISPÁNICA

JOSÉ MARÍA BARRERA LÓPEZ

Universidad de Sevilla

De todos es sabido que, a mediados de los años veinte de nuestro último siglo, neopopularismo y gongorismo adquirieron *status* y sentido como técnicas de vanguardia. Y si bien mucho se ha escrito sobre las ideas neopopularistas, a lo largo del XIX y principios del XX, y las proyecciones de la poesía barroca de Góngora en nuestros días, no ha sido suficientemente analizado el alcance del neotradicionalismo –las teorías de Pidal y sus discípulos (Centro de Estudios Históricos)– en la génesis de los elementos más controvertidos de aquellas dos estéticas, ni los dos tipos de neopopularismos o populismos que coexisten en nuestras revistas de vanguardia¹. Conviene recordar –como hace Antonio Blanch– que en el corto período de tiempo comprendido entre 1922 y 1926 surgen en nuestro país varios trabajos sobre poetas de la tradición clásica española, que serán leídos por los jóvenes poetas “en busca de fuentes puras para su propia inspiración lírica”². Las palabras de Moreno Villa, publicadas en *Vida en claro*, son significativas: “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”³.

Que el neopopularismo como forma de tradición –el tantas veces citado *rappel a l'ordre* de Cocteau– se iba imponiendo hacia 1924 –e incluso antes– es evidente. Libros como *Marinero en Tierra* (1925), de Rafael Alberti; *Poema del campo* (1925) y *Poesía de perfil* (1926), de José María Hinojosa; *Versos* (1926), de Alejandro

1. Cfr. José María Barrera López, “En torno al neopopularismo de *Marinero en tierra*, de Rafael Alberti”, en Manuel J. Ramos Ortega y J. Jurado Morales (eds.), *Alberti, libro a libro*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003, pp. 5-21.

2. Antonio Blanch, *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos, 1976, p. 53.

3. José Moreno Villa, *Vida en claro*, México, FCE, 1944, p. 154, cit., por Ricardo Gullón, “La ‘generación’ poética de 1925”, en *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1968, p. 141.

Collantes; o determinadas secciones de *El Ala del Sur* (1926), de Pedro Garfias, vienen a inaugurar ese anhelo de 'nuevo orden' ya palpable en revistas de vanguardia como *Horizonte* (1922-23), *Ronsel* (1924) o *Plural* (1925).

Guillermo Díaz Plaja desvelaba el sentido de esa estética –la neopopular– en la joven poesía española, al hilo de la recuperación del folklore:

Precisemos, primero, el carácter andaluz de este retorno a lo popular; segundo, el valor relativo de este retorno. Es andaluz, porque en ningún otro folklore se dan las posibilidades estéticas en relación con los nuevos postulados literarios. (...) Vemos, pues, que lo que interesa a los poetas del lenguaje popular no es, de ninguna manera, su ruralismo, su zafiedad, sino lo que hay en ellos de *intuición poética, de agudeza lírica, a veces inconsciente. Interesa también su garbo, su ligereza expresiva, el metro breve –el romance, la seguidilla–, y la ingenua música de la tonada popular*⁴.

No obstante, el crítico catalán observa, de igual modo, otra característica propia de ese 'retorno a lo popular': "Por ello he notado antes el valor relativo de ese retorno, que bautizo no de popularismo, sino, adrede, de neopopularismo. Retorno a lo popular; pero sin abandonar ninguna de las conquistas de la nueva lírica"⁵.

José María de Cossío lo apuntaba en 1970:

El mejor grupo de nuestros poetas jóvenes no fueron ajenos a estas influencias, pero cultivó un tipo de poesía más próxima a tradiciones (popularismo, culteranismo...) muy persistentes entre nosotros, aunque en aquel momento, y después, influya en ellos un tono al que no son ajenos estilos y sistemas que proliferaban ruidosamente en otras naciones y sensibilidades de Europa. Tales movimientos no son decisivos para ahogar tendencias que sería impropio llamar tradicionales, pero que sin voluntad expresa y meditada de nuestros poetas continuaban el curso de nuestra poesía sin saltos en el vacío, aunque sí con otra sensibilidad muy distinta de la modernista ya en trance de definitiva liquidación⁶.

Cernuda –en un texto de 1960– recordaba el error en el que habían caído "algunos de nuestros poetas", como por ejemplo Machado, al considerar como norma lo popular. Retomando las palabras del profesor Ellmann, el autor de *Ocnos* escribe: "No es en el remedo de una poesía supuestamente 'popular' donde el poeta puede hallar la norma para su propia poesía, sino en el conocimiento cabal que obtenga de sí, de sus medios, recursos y posibilidades; es decir, no yendo a lo externo, sino a lo

4. Guillermo Díaz-Plaja, *La poesía lírica española*, Barcelona, Labor, 2º ed., 1948, p. 398. Las cursivas son mías.

5. *Ibidem*.

6. José María de Cossío, "Recuerdos de una generación poética", en AA.VV., *Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970, p. 194.

más profundo dentro de sí mismo"⁷. La sencillez de la tradición popular –según las palabras de Ellmann– no podía obtenerse "por inmersión en la tradición popular, sino por un mejor entendimiento de sí mismo"⁸.

El poeta del 27 abordó también el problema de la poesía popular en un trabajo de 1941, escrito en Glasgow. En él cuestionaba la expresión 'poesía popular' o 'arte popular', porque "la esencia misma de la poesía y del arte están en contradicción con lo que el pueblo representa; el pueblo es pueblo de un modo indistinto y colectivo y la poesía exige como condición previa para aproximarse a ella la singularidad"⁹. El autor sevillano –como antes había hecho Alberti en sus conferencias alemana y cubana (1933¹⁰, 1935¹¹)– recuerda la teoría juanramoniana de la poesía popular:

Con frecuencia lo que dentro del arte aparece como inspiración popular no es sino un artificio estético más, que atrae por eso mismo al espectador culto, y sólo a éste. Como escribió Juan Ramón Jiménez, al interpretar ciertos conceptos generales de la poesía y del arte, lo popular es 'imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido', añadiendo que los primitivos 'no son tales primitivos sino con relación a nuestra breve historia de la cultura'. Tal vez esas palabras parezcan a algunos demasiados radicales¹².

Más tarde, en su ensayo autobiográfico "Historial de un libro", el que fuera discípulo de Salinas citaría los dos "escollos frecuentes en la poesía durante la década del 20: lo folklórico y lo pedantesco"¹³.

Según Rozas y González Muela, el popularismo del 27 sería culto, erudito, al reflejarse en imágenes artificiosas, más propias de un 'artista educado' que del pueblo: "Se trata de un arte refinado, con un gusto cuasi científico por lo antiguo, o primitivo, que tiene manifestaciones en la pintura y escultura de la época, y también en otros poetas europeos o americanos"¹⁴.

7. Luis Cernuda, "Yeats (1960)", en *Prosa I. Obra completa. Volumen II*, Madrid, Siruela, 1994, p. 771. La idea ha sido expresada por C. B. Morris, *Una generación de poetas españoles. 1920-1936*, Madrid, Gredos, 1988, p. 40 (trad. esp. de *A generation of Spanish poets. 1920-1936*, Cambridge University Press, 1969).

8. Luis Cernuda, *Ibidem*.

9. Luis Cernuda, "Poesía popular (1941)", en *Prosa I*, cit., pp. 483-484.

10. Rafael Alberti, *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, Jean und Leipzig, 1933, en *Prosas encontradas, 1924-1942*, ed. Robert Marrast, Madrid, Ayuso, 2ª ed., 1973, pp. 113-133.

11. R. Alberti, "Lope de Vega y la poesía contemporánea", *Revista Cubana*, vol. II, n. 4-5 y 6, abril-junio 1935, recogida en R. Alberti, *Lope de Vega y la poesía contemporánea' seguido de 'La Pájara Pinta'*, ed. R. Marrast, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1964, pp. 1-36.

12. Luis Cernuda, "Poesía popular (1941)", en *Prosa I*, cit., p. 482.

13. Luis Cernuda, "Historial de un libro (*La Realidad y el Deseo*) 1958", en *Prosa I*, cit., p. 631.

14. Juan Manuel Rozas y J. González Muela, *La generación poética de 1927*, Madrid, Istmo, 1986, 3ª ed., ampl., p. 18.

Por otra parte, Gaspar Garrote –que ha conectado esta estética del 27 con la reelaboración culta que es característica de la historia de la lírica española– relaciona asimismo dicha técnica con el mundo vanguardista:

A mediados de los años 20, algunos poetas iniciados en los códigos vanguardistas vuelven su vista atrás, a la poesía popular medieval y renacentista, a los cancioneros y la lírica octosilábica de Gil Vicente, Góngora y Lope de Vega. Este regreso a la tradición poética española, opuesto al imposible postulado teórico de la creación *ex nihilo*, se relaciona, no obstante, con la intencionalidad vanguardista de cantar al hombre puro no sujeto a las convenciones del mundo moderno. El gusto por la lírica popular –sincrética, sencilla, inquietante, tensa, dramática, rítmica– procedería, así, de la raíz vanguardista, exaltadora de la inocencia, el adanismo y la espontaneidad. Los vanguardistas españoles, pues, terminaron por recurrir al principal acervo primigenista que ofrecía su tradición poética¹⁵.

La influencia de los *haikais*¹⁶ –japonesismo lírico–, de las *coplas* andaluzas y el relanzamiento de los romances y canciones tradicionales y populares, a partir de 1921, hacen posible un cambio de orientación en la poesía de mediados de aquella década. Todo ello estaría también confirmado por esa ‘vuelta’ al ‘nuevo clasicismo’, que no sólo supone el retorno ‘formal’ a la estrofa¹⁷, sino a una singular manera de entender la relación del poeta con su obra¹⁸. John Crispin ha examinado dicho clasicismo en todas las artes –música, pintura, poesía–: “En las artes plásticas, el movimiento hacia un nuevo contenido espiritual se produce hacia 1925. En música, la influencia de M. de Falla conduce a la búsqueda de un nuevo estilo nacional ‘esencialista’ frente al folclorismo anterior. Esta búsqueda da lugar a nuevas fórmulas neopopularistas y a una recuperación de los clásicos, como también en poesía”¹⁹.

A LA BÚSQUEDA DE UNA POESÍA POPULAR

La vuelta a los esquemas populares con fondo e intención cultos se desarrolla en dos niveles dentro de la amplia producción que recogen las revistas de vanguardia. Por un lado, en las publicaciones periódicas y en algunas obras primeras de esa etapa, el ‘rescate’ de la poesía romancística y de cancionero tradicional se produce desde la recreación que supone la poesía pura (esencialidad, depuración) y los logros

15. Gaspar Garrote Bernal, “Introducción” a *Trayectorias poéticas del Veintisiete*, Madrid, Novelas y Cuentos, 1994, pp. 25-26.

16. Cfr. Adolfo Salazar, “Proposiciones sobre el Hai-Kai”, *La Pluma* (Madrid), n. 6 (noviembre 1920), pp. 269-271, y Pedro Aullón de Haro, *El jaikú en España*, Madrid, Playor, 1985.

17. Gerardo Diego, “La vuelta a la estrofa”, *Carmen* (Santander), n. 1 (diciembre 1927), s. p.

18. Cfr. Antonio Blanch, *La poesía pura española*, cit., p. 12.

19. John Crispin, *La estética de las generaciones de 1925*, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 66.

vanguardistas (imagen polipétala, fórmula de ecuación, metagogias, etc.). Por otro, se comprueba ampliamente la recuperación de un amplio *corpus* de lírica tradicional y romancística dentro del marco de las investigaciones folklóricas producidas a lo largo de toda la península, y que tendrán en Menéndez Pidal un verdadero eje.

Respecto al primer intento, García Lorca –que había comenzado a componer los poemas del *Romancero gitano* en el verano de 1924– inicia la andadura de *Litoral* (Málaga, n. 1, noviembre 1926) con unos “Romances gitanos”²⁰; también un mes antes, en el *Suplemento Literario La Verdad*, ya como *Romancero gitano*, da a la luz el texto “Reyerta de mozos”²¹. Un poco después, José María Quiroga Plá edita –como perteneciente a un proyectado libro *Baladas para acordeón*– también en *Litoral*, “Delgadina”. Aquí, la hija del Rey es una “rosa galana” y el padre “hecho un rey de espadas” quiebra “un relumbrón de hierros/ en el umbral de la estancia”. No faltan las imágenes nuevas ni una dimensión original del paisaje:

Tapices y cortinones,
ojeras de enamorada.
Están mancebos desnudos
ante las puertas cerradas.
Tienen el sol en la mano,
en jarras el otro brazo (...)
Zumbó en el viento el enjambre
de abejas de la mañana.
Ay, Delgadina, rosa amorosa!
Ay, Delgadina, rosa galana!

Este texto tendrá su complemento en “Don Bueso” (también de *Baladas para acordeón*, en *Litoral*, n. 5-6-7, octubre 1927) y “Gerineldo”, publicado en *Meseta* (Valladolid, n. 4, abril 1928), otra recreación del romance antiguo. No es de extrañar que Quiroga Plá trabajase –junto a Salinas– en el Centro de Estudios Históricos entre 1932 y 1936, y fuese redactor de *Índice Literario*²². Francisco Ynduráin ha apuntado:

El caso es que Quiroga está por un arte afincado en las mismas raíces de la vida, cargado de resonancias de verdad. Pero en las *Baladas para acordeón* hay no poco de

20. Federico G. Lorca, “Romances gitanos. I. San Miguel. II. Prendimiento de Antoñito el Camborio. III. Preciosa y el aire”, *Litoral* (Málaga), n. 1 (noviembre 1926), pp. 5-11.

21. Federico García Lorca, “Romancero gitano. Reyerta de mozos”, *Suplemento Literario del diario La Verdad* (Murcia), n. 59 (10 octubre 1926), p. 1.

22. Cfr. Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995, p. 508; F. Ynduráin, “Apuntes sobre el poeta José María Quiroga Plá (1902-1955)”, en AA.VV., *Homenaje a Antonio Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 623-635; y Miguel Ángel González Muniz, “José María Quiroga Plá” en José María Quiroga Plá, *Morir al día*, Madrid, Molinos de Agua, 1980, pp. 7-14.

lo que más tarde habría de condenar o al menos, poner en segundo plano. Por ejemplo, en el juego, sí, en la estilización de motivos tradicionales recreados en clave que linda con un grotesco gracioso. (...) Se advertirán analogías con la poesía popularista, recreada, acaso no sin la influencias de García Lorca. De todos modos, el *pathos* que relaja la tensión emocional era algo que ya había observado Quiroga, 'en ciertos romances compuestos por así decirlo, a dos luces, en los que una imagen, un concepto nobles, poéticos, se prolongan en los cuatro siguientes (...) pero quebrada su línea inicial por una como refracción burlesca, caricaturalmente villana' (*Rev. de Occ.*, XII, CXXVIII, febrero 1934, pp. 167-168)²³.

Por otra parte, Ramón G. Ribot publica, en el número antes citado de *Meseta* (n. 4), un "Nuevo romance del Conde Arnaldos", en versos alejandrinos. Son importantes –y textos pocos conocidos– la recreación del "Rey moro tenía tres hijas" o "La viuda del Condesito Laurel", como poemas titulados "Motivos populares I y II", incluidos en *Gárgola* (Málaga, 1923), de José María Souvirón, donde versos del romancero –al comienzo del poema– sirven de *cabeza* o cantarcillo inicial y la 'recreación culta' de aquellos, una forma especial de *glosa*, en técnica que recordará épocas anteriores de lírica popular. Alberti, en *La pájara pinta*, su guirigay lírico-bufo-bailable, escrito en 1925, introduce –entre otros– a personajes como "Antón Perulero", la "Viudita del conde Laurel" o la misma "Pájara pinta", tomados de los cantos populares españoles²⁴.

En mayo 1928, desde la segoviana *Manantial*, Eduardo de Ontañón publicaba "Canción para la molinera", continuando la canción popular burgalesa "¡Ay, molinera/ dale a la rueda/ con aire que muela"; y, en el mismo lugar, compartiendo página, José María Alfaro recuperaba 'De un Cancionero del Campóo', "Romería"²⁵. Asimismo, M. Álvarez Cerón, edita un "Glosario agreste", en el n. IV y V, julio-agosto 1928, de *Manantial*, y glosa determinados refranes y cancioncillas populares ("Olla cabe tizonas/ ha menester cobertera/ y la moza do hay garzones./ la madre sobre ella/(...)/ Moza mala, quíerela desnuda/ mala y modosita, ninguna").

Frente a la creencia común de que estos textos son *pastiches*, debe entenderse que constituyen una muestra evidente de una intensa preocupación por recoger el espíritu antiguo de las canciones y romances. No así sucede en "Toros en Rascafría" de César M. Arconada, publicado en el n. 1 de la burgalesa *Parábola*²⁶, en noviembre

23. F. Ynduráin, "Apuntes sobre el poeta José María Quiroga Plá (1902-1955)", cit., p. 629.

24. Cfr. Robert Marrast, "Prólogo" a Rafael Alberti, *Lope de Vega y la poesía contemporánea seguido de La Pájara Pinta*, cit., pp. XI-XV.

25. "Hoja de versos", *Manantial* (Segovia), n. 2 (mayo 1928), s. p.

26. La revista *Parábola* (Burgos) tuvo una primera etapa con dos cuadernos o fascículos (n. 1, como *Revista mensual de valoración castellana*, junio 1923; y n. 2, como *Índice de valoración estética castellana*, julio 1923). Aquí nos referimos a la segunda etapa de la revista, dirigida por Eduardo de Ontañón, que comienza, con el cuaderno 1º, en noviembre de 1927, y se prolonga hasta el cuaderno 6º, mayo 1928.

de 1927, dedicado "A don Joan Roiz, el Arcipreste", escrito en cuaderno vía, y que el mismo autor cataloga como "un divertido juego de pastiche, con sus correspondientes anacronismos y arbitrariedades", o el poema apócrifo medieval que se edita como suplemento al n. 3, en *Índice*, en 1921, bajo el título "Debate entre *Don Vino et donna Cerueça*", con sus cuartetas monorrimas numeradas, notas a pie de página, variantes y demás requisitos de la crítica filológica²⁷. Estos divertimentos –además de responder al espíritu de *ludus* vanguardista– suponen también una *imitatio* satírica contra la falsa erudición²⁸.

Por otra parte, en el n. 6 de *Parábola*, Eduardo de Ontañón da a la luz –junto al "Cantar para la molinera" (el ya publicado en el n. 2 de *Manantial*), una "Cancioncilla del alba", recreación de otro cantar popular de Castilla: "Sube al carro, sube al carro,/ y acércate junto a mí/ porque al torito del alba/ se le siente devenir".

En la búsqueda de ese *sentido* popular no es ajeno el empeño de los maestros como Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez. La publicación de la *Segunda Antología* de éste, en 1922, o *Nuevas canciones*, del primero, en 1924, llevan a los jóvenes a un nuevo rumbo poético. Las entregas de ambos en *Horizonte* (1922-1923) marcan un punto de inflexión. Antonio Machado edita unas "Canciones" (n. 2, 30 noviembre 1922) y unos "Apuntes de sierra" (n. 5, 1923) que son evidente manifestación de lo neopopular (esquema de *soleá*, seguidilla, copla) y constituyen el *autofolklore* o el *folklore* de sí mismo "coplas donde se contiene cuanto hay de mí de común con el alma que canta y piensa en el pueblo"²⁹. Por otra parte, Juan Ramón, que ya había colaborado en la ultraísta *Reflector*, envió, para el primer número de la revista, tres poemas: "La flor más alta", "El pajarito verde" y "Luz y agua", y, para el tercero (15 diciembre 1922), dos originales de prosa ("Aforística" y "Las palabras") más una colaboración poética, "En la rama del verde limón", en la misma línea neopopular que Machado (*soleares* en versos hexasílabos). También, a propósito de la *Segunda Antología*, Bergamín defiende, en ese mismo número de *Horizonte*, determinadas ideas que están en consonancia con la poesía popular:

El poeta está ante su obra realizada, y si ella lo está verdaderamente, su perfeccionamiento es independiente de su fecha de origen, y será hoy el mismo que debió ser ayer –si ayer no pudo o no quiso dárselo. Con ella no ha padecido nada la *espontaneidad* poética, al contrario, *ha ganado, desnudándose más, y mostrándose todavía mejor su*

27. Cfr. Luis Felipe Vivanco, "La generación poética del 27", en Guillermo Díaz Plaja (ed.), *Historia general de las Literaturas Hispánicas*, t. VI, Barcelona, Ed. Vergara, 1967, p. 474.

28. Baste comprobar la polémica suscitada entre Julio Cejador y la revista de Juan Ramón, a propósito de unas cartas apócrifas del Greco y Góngora.

29. Palabras de Machado recogidas en José María Valverde, *Antonio Machado*, Madrid, Siglo XXI, 1978, 3ª ed., p. 151.

primitiva pureza. Cabe aquí una primera lección de verdadero classicismo, de classicismo vivo, –es decir, presente– permanente”.

También en *Alfar*, el autor de *Soledades*, en el n. 55 (diciembre 1925-enero 1926), publica “Apuntes líricos para una geografía emotiva de España”, con unas “Coplas populares y no populares andaluzas”, algunas de ellas, de amplia resonancia tradicional:

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

Y no sólo es importante esta labor de ‘recreación’ romancística y tradicional en las revistas de vanguardia. También existen testimonios de ‘recuperación’ filológica y musical de los textos antiguos –canciones y romances–, en consonancia con las ideas neotradicionalistas. Diferente –y complementaria a la labor anterior– es la preocupación de Eduardo de Ontañón, en el n. 3 (enero 1928) de *Parábola*, en su artículo “Castilla: danza y canción”, donde da cuenta de algunas muestras de lírica inédita castellana –entre ellas la ya citada anteriormente en la segoviana *Manantial*, publicada posteriormente al comentario crítico–:

Castilla no sólo tiene canciones, sino que las hace andar por los alambres de un pentagrama primitivo, con tal alborozo, con tanta espontaneidad que cada vez son más jóvenes. (...) Espontáneas: ésto sobre todo. Florecen porque sí; porque están animadas de un inconsciente deseo de clavarse en el cielo alto de Castilla. (...) Andan por las rome-rías, como aves domésticas de las aldeas, y se suben a los hombros de las buenas gentes festeras. Luego, un poco temerosas del cazador, se vuelven a su huerto, a su chopera, a su cerro lejano. Hasta la letra se riza en ellas con gracioso vuelo. Una: ‘Me llamaste morenita/ pensado que era bajeza./ me pusiste un ramillete/ de los pies a la cabeza./ Cómo se menea/ la rosita en el ojal./ Mejor se menea/ tu cuerpecito galán’. Otra: ‘Gasta la molinera/ ricos corales/ con la harina que roba/ de los costales./ ¡Ay molinera./ dale a la rueda/ con aire que muele!’ . Letras para buenos poemas populares, intensamente sugeridores de campo limpio. Porque además estas desconocidas canciones de Castilla son las más puras tonadas campesinas.

Más tarde, en el n. 5 de *Parábola* (marzo de 1928), Antonio-José estudia y edita “La canción popular burgalesa”, donde defiende la idea de un *folklore* autóctono

30. Cfr. José María Barrera López, “Prólogo” a *Horizonte (1922-1923)*, Sevilla, Renacimiento, 1991, p. 12. Las cursivas son mías.

en la región frente a la creencia de que “las escasas canciones encontradas en Burgos llegaron de la Montaña, sin más detalles fijativos”. Basándose en el rescate producido por Federico Olmeda, con múltiples ejemplos de canto y danza de “sorprendente variedad y exquisito arcaísmo”, el autor del artículo expone:

¿Quién pensará, examinando estas pruebas finísimas, que Burgos no tiene música popular, o que esos centenares de documentos vivos fueron importados de otras regiones? Tenemos cantos de siega y trilla, de cuna, de sonda, de *esquileo* y de otros actos de la vida común. Cantos coreográficos vocales e instrumentales *al agudo, a lo llano, de ruedas* y danzas. Cantos religiosos de todo tiempo y para toda ocasión... Todos ellos de hermo-sísima variedad; interesante y atrevida construcción tonal, melódica y rítmica; sabrosa vetustez, y unidad profunda.

Y, desde 1928 a 1932, el musicólogo, compositor y poeta Jesús Bal y Gay, en colaboración con otro musicólogo, Martínez Torner, estuvo recopilando el *Cancionero popular gallego*³¹. El investigador lucense trabajó también en el Centro de Estudios Históricos de Madrid y publicó *Treinta canciones de Lope de Vega puestas en música por Guerrero, Orlando de Lasso, Palomares, Romero, Company, etc., y transcritas por Jesús Bal, con unas páginas inéditas de Ramón Menéndez Pidal y Juan Ramón Jiménez* (Madrid, Residencia, 1935). Jesús Bal también publicó, en marzo de 1925, en la revista coruñesa *Alfar*, una “Canción del molinero”, otro ejemplo como el de Eduardo de Ontañón sobre el mismo tema ya analizado: “Muela de mi molino,/ devana tu cantar/ bajo los verdes árboles/ –verde de aroma y paz–”³².

Ese rescate moderno de la poesía del cancionero tradicional tiene su origen –en las revistas de vanguardia– en el n. 2 de *Índice*, en 1921, la *Revista de Definición y Concordia*, dirigida por Juan Ramón, que incluye una “Antología española”, con cantares muy conocidos de los siglos XV y XVI: “Al alba venid, buen amigo”, “Alta estaba la peña”, “¿Con qué la lavaré, la flor de mi cara?”, “¡Ay luna que reluces”, “Que todos se pasan en flores”, “De los álamos vengo, madre”, “Alza la niña los ojos”, “Aquellas sierras, madre, altas son de subir”, “Vi los barcos, madre” y “Trébole, ay Jesús, cómo huele!”.

Asimismo, el propio Cossío publica, en julio de 1926, en el *Suplemento Literario de La Verdad*, un artículo sobre las seguidillas de Alberto Lista, que supone una reivindicación de las formas populares andaluzas, frente al ‘dudoso’ neopopularismo del autor sevillano de “La victoria de Bailén”:

31. Eduardo M. Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero gallego*, La Coruña, Fundación ‘Barrié de la Maza, Conde de Fenosa’, 1974, 2 ts.

32. Jesús Bal, “Canciones”, *Alfar* (La Coruña), n. 48 (marzo 1925), pág. 27.

La seguidilla es un cantar popular, y en ese género podemos tener tentación de incluirlas. Ciertamente la procedencia sevillana y aún más típicamente trianera del poeta, hace sobremanera sugestiva la idea de que sometiera su musa a la inspiración popular. Ha sido tradición constante en los poetas andaluces este culto por los cantos del pueblo, tradición no interrumpida ni en esta última hora de nuestra historia literaria. No es dudoso que Lista adoptó a conciencia el fácil metro popular, y aunque quiso recordar el tono de los cantares, más rara vez fue afortunado el remedo, y puede afirmarse que en ningún caso consiguió contrahacer íntegramente el tono. Lo atildado y artificioso del pensamiento, lo culto y urbano del lenguaje, excluyen el sabor popular en estas seguidillas³³.

Y, en su artículo sobre los toros, vuelve a retomar el tema de la poesía popular y expone algunas de sus características:

La escasez de documentos líricos populares es verdadera penuria tratándose de poesía popular recogida en pasados siglos. No tuvieron estas composiciones la fortuna de los romances de los que una efímera boga entre personas de toda condición favoreció la colecta. Salvo algún estribillo o mote publicado con muy diversa intención, principalmente en libros de música como letra de tonada, apenas si se puede espigar con fruto en glosas o letrillas de poetas que sintieron, caso no raro entre españoles, los encantos de esta deliciosa poesía. (...) La inimitable espontaneidad de estos motivos populares ha sido glosada con varia intención. A veces, ha tratado el poeta de contrahacer el tono del estribillo o mote; otras le injerta en su verso con una intención que no es impropio llamar decorativa; otras, apartándose voluntariamente de su carácter, le hacen pretexto de alegorías o moralidades³⁴.

Todavía, en una revista de los años treinta, la gaditana *Isla*, José María Pemán rescata canciones de aceituneras de Jaén, canciones jocosas de Marmolejos y Andújar, seguidillas de Arjona, estribillos de un cantar de muleros de Andújar, seguriya gitana de Úbeda y canto de rueda de Baeza, gracias a la labor de Ramón Alcedo, e insiste en la técnica neopopularista: “Lo popular no es nunca lo definitivo. Lo popular no debe ser admirado ciegamente. Eso es tópico del pasado siglo cursi. Lo popular debe ser sencillamente conocido como lo que es: como *documento* para el arte culto; como archivo de magníficos atisbos sin cuajar”³⁵.

Desde fecha temprana, *Andrenio* estableció las diferencias entre la canción del campo y la canción urbana:

33. José María de Cossío, “Seguillas de Lista”, *Suplemento Literario de La Verdad*, n. 56 (18 julio 1926), p. 2.

34. José María de Cossío, “Los toros en la poesía popular española”, *Suplemento Literario de La Verdad*, n. 57 (22 agosto 1926), p. 2.

35. J. M. P./José María Pemán/, “Solera para rociar”, *Isla. Hojas de arte, letras y polémica* (Cádiz), n. 1, (1932), s. p..

La imitación erudita de los cantos populares llega a ser adoptada por el pueblo y a confundirse con sus creaciones originales. En las recopilaciones de coplas populares, formadas por los *folkloristas*, se tropieza a veces con coplas de origen literario. (...) La canción urbana es distinta, en su morfología y en su origen. (...) La morfología de la canción moderna de la ciudad tiende a ensanchar las proporciones de estos poemitas. En vez de limitarse a una estrofa, como las coplas populares, sentenciosas, que se reducen a desenvolver un pensamiento en muy pocos versos, adopta generalmente la forma de una canción con varias estrofas y un estribillo, que corresponde a antiguas formas semipopulares, semieruditas (...), y en algún modo a la contextura de las viejas canciones populares épicas de los romances primitivos³⁶.

La recuperación de este folklore se realiza a lo largo de toda la península y alcanza también a los romances. En el n. 1 de *Índice*, en 1921, casi al final del número, se edita un romance, “Yo soy Duero/ que todas las aguas bebo”. En fecha muy temprana también, entre mayo y diciembre de 1919, José María de Cossío—con 27 años— inicia la publicación de la serie “Romances recogidos de la tradición oral en la Montaña”, en sucesivas entregas del *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, en Santander³⁷. Ya, en febrero de 1924, en el Suplemento Literario de *La Verdad*, Juan Guerrero informaba:

Prepara también el Sr. Cossío un Romancero tradicional, de toda la provincia santanderina, que será el más importante de los publicados hasta hoy. Ya cuentan en su poder para tan importante obra, hasta mil versiones selectas de romances tradicionales, y siendo aquella región una de las más arcaicas de España, y donde mejor se ha conservado el folklore tradicional, no es necesario encarecer el mérito extraordinario de la obra realizada por Cossío³⁸.

En diciembre de 1933, Cossío publica, en colaboración con Tomás Maza Solano, el *Romancero popular de la Montaña*, que tendrá su continuación un año más tarde, en un segundo volumen.

En el otro extremo geográfico, desde las páginas de la revista *La rosa de los vientos* (Tenerife), Agustín Espinosa da a conocer los “Romances tradicionales en Canarias”, “incorporando nuestro romancero popular al gran romancero hispánico que realizaba Menéndez Pidal por tierras peninsulares”, según Sebastián de la Nuez³⁹.

36. *Andrenio*, Eduardo Gómez de Baquero, *Obras completas. Vol. II. Pen-Club. Los Poetas*, Madrid, Renacimiento, 1929, pp. 358-359.

37. Cfr. Julio Neira (ed.), *José María de Cossío y la poesía de su tiempo*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo-Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria-Fundación Gerardo Diego, 2002, p. 165.

38. Juan Guerrero Ruiz, “Actualidad y crítica. Tornavoz literario”, *Suplemento Literario de La Verdad*, n. 7 (24 febrero 1924), p. 2.

39. Sebastián de la Nuez, “Estudio preliminar”, a *La Rosa de los Vientos (1927-1928)*, Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, 1979, 2ª ed., p. 14.

En el n. 1, correspondiente a abril de 1927, Espinosa editaba tres de los romances recogidos en el sur de la isla de Tenerife (Valle de Santiago, Guía de Isora, Adeje), durante el verano de 1926 (I “Que por aquí buhva la niña?”, II “El Santo Padre de Roma” y III “A la gili gili”). Respecto a las versiones, Espinosa anota:

Del primero, no conozco ninguna variante peninsular. Podría ser producción indígena, nacida en torno a algún franciscano de leyenda donjuanesca. Tampoco conozco variantes peninsulares del segundo. Tal vez, podríamos relacionarlo, por el asunto, con el n. 145 de la *Primavera* wolfiana (‘Estase la gentil dama-paseando en su vergel...’) y con el 25 de los romances tradicionales andaluces y extremeños, publicados por M. Pelayo (...). Pero nuestro romance no procede, de todos modos, del villancico glosado por Alonso de Alcaudete, y fuente de los dos citados romances peninsulares. Del tercero hay sólo dos variantes españolas: una leonesa (M. Pelayo) y otra gallega (publicada por Don Manuel Murguía, con el título ‘Romance de Santa Irene’). El romance leonés deriva de los portugueses, formados alrededor de una popular leyenda hagiográfica (Vid. *España Sagrada*, t. XIV). El nuestro, de seis sílabas, prueba su derivación directa de una variante portuguesa, y no de la leonesa octosílaba⁴⁰.

El escritor tinerfeño—que también estuvo vinculado al Centro de Estudios Históricos— arranca su investigación de Menéndez Pelayo:

Don Marcelino Menéndez Pelayo—en su colección de romances tradicionales publicada, como suplemento a la *Primavera y flor de romances* de Wolf, en el tomo X de la ‘Antología’—apuntaba la sospecha de que, en nuestras islas, pudieran existir viejos romances, traídos por los conquistadores castellanos y andaluces, del siglo XV. Calificaba Menéndez Pelayo—en el citado libro— su encuentro de buen hallazgo, fundándose en su observación de que las versiones insulares son más arcaicas y puras que las del continente: el caso de Mallorca con relación a Cataluña y el de las Azores con relación a Portugal. La conjetura de Don Marcelino es hoy realidad. Nuestras investigaciones, en la isla de Tenerife, durante los dos pasados años, han dado como resultado el hallazgo de cerca de un centenar de romances, algunos de un gran interés—regionales y nacional al mismo tiempo—, por las razones de no existir de ellos variantes peninsulares, o ya, por ser de una belleza popular superior a sus correspondientes continentales⁴¹.

En el número 2 (mayo 1927) de *La rosa de los vientos* continúa Espinosa con un cuarto romance tradicional, “Paseándose va Sildana”. Ahora el comentario del recopilador incide en el origen y temática del romance: “En mi nota a los romances publicados en el n. 1 de *La rosa de los vientos*, indicaba la ascendencia portuguesa del romance canario de *Santa Teresa*. (...) El tema es viejo en la literatura española. Esta pasión incestuosa del padre simunea [*sic*] ya en la novela bizantina (*Apolonio*) y en las múltiples *Delgadinas* peninsulares. Pero nosotros—Canarias folklore— hemos

40. *La Rosa de los Vientos* (Tenerife), n. 1 (abril 1927), p. 7.

41. *La Rosa de los Vientos* (Tenerife), n. 1 (abril 1927), pp. 6-7.

de mirar ahora a Lusitania. El aspecto sería éste: el portuguesismo de nuestro romancero”. En el n. 3 (junio 1927), el romance “Mañanita de San Juan” es glosado de esta manera: “Pertenece este romance al ciclo de los ‘Romances de cautivos’, tan rico en Canarias. Sin olvidar la yuxtaposición del tema de ‘la ausencia’ resuelto de un modo en que la nota regional está subrayada”. Por último, en el n. 4 de *La rosa de los vientos*, Espinosa completa su entrega con tres romances: “En tierra del rey de España”, “Echando vélah al tiempo” y “El día de la Asunción”. Del primero apunta: “La gracia que posee este romance en Cataluña y Andalucía—tierras de tradición bandoleril— se ha perdido en Canarias. Nuestro romance no hubiera podido inspirar *La Serrana de Vera* de Lope de Vega. Ni la comedia—del mismo título— de Vélez de Guevara. Ni el auto sacramental—*La Serrana de Plasencia*—de Valdivieso. Nuestra poesía popular no ha sentido—tan distante el escenario— el bandolerismo serranésco”. Del segundo, destaca: “El sentimiento del mar—siempre latente— nos ha conservado—embulleciéndolo— este marino romance. Que se relaciona con el *Non Catherinet* portugués. Y es—probablemente— la variante más bella del romancero castellano”. Por último, respecto al tercero, Espinosa compara el romance con los romances asturianos, andaluces y catalanes, recogidos por Menéndez Pelayo, en su *Antología*: “Parece de formación indígena, la cuadra del palo es costumbre montañesa. Aprovechada, alguna vez, por Pereda, ventajoso novelador de la montaña. El romance fronterizo ‘El día de la Ascensión/ por ser día señalado/ se salieron de Jaén/ cuatrocientos hijos dalgos’”⁴².

En 1933, Pedro Pérez-Clotet publica un trabajo erudito sobre los romances de Delgadina y Gerineldo, en *Revista del Ateneo*, de Jerez de la Frontera⁴³. En la revista *Cauces*, también de Jerez, en abril de 1939, edita la versión de Villaluenga del Rosario, su pueblo natal, de “La Dama y el Pastor”. Todas estas investigaciones—ampliadas— las recogería en libro en 1940: *Romances de la Sierra de Cádiz*. Allí expone los objetivos de su trabajo, que sería completado más tarde por los nuevos investigadores del romancero gaditano:

Nuestra parva colección—débil muestra de lo que pudiera con más tiempo y oportunidad ofrecerse—reúne solamente versiones recogidas en dos lugares de aquella Sierra. Lugares donde nos ha sido más fácil la exploración. Pero esos romances, o buena parte de ellos, se conservan también en los demás pueblos de la Serranía. Extendiendo el radio de investigación, pudiera lograrse una bella y abundante cosecha. En tales pueblos, a poco que se espiga, la mies folklórica—no solamente romancera— suele ser pródiga en felices hallazgos⁴⁴.

42. Esta investigación de Espinosa hoy está recogida por Diego Catalán, en *La flor de la marañuela. Romancero General de las Islas Canarias*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1986, 2 ts.

43. N. 65 de *Revista del Ateneo* (Jerez).

44. Pedro Pérez Clotet, *Romances de la Sierra de Cádiz*, Jerez de la Frontera, Publicaciones de la Sociedad de Estudios Históricos Jerezanos, 1940, p. 5.

A esta labor práctica de ‘recuperación’ y ‘recreación’ de la lírica tradicional y romancística hay que unir la preocupación teórica temprana de algunos autores del 27, conscientes de que *tradición* y *vanguardismo* no eran términos excluyentes, sino complementarios. García Lorca imparte una famosa conferencia sobre ‘Importancia histórica y artística del primitivo cante andaluz llamado ‘cante jondo’’, en el Centro Artístico de Granada, el 19 de febrero de 1922, donde analiza las canciones andaluzas y establece las diferencias entre los cantos asturianos, castellanos, vascos y catales frente a al cante primitivo andaluz (el *medio tono*). También resalta la labor de personas en esa recuperación del folklore:

Desde que Jovellanos hizo llamar la atención sobre la bella e incoherente *danza prima* asturiana, hasta don Marcelino Menéndez y Pelayo, hay un gran paso en la comprensión de las cosas populares. Artistas aislados, poetas menores y escritores provincianos fueron estudiando estas cuestiones desde diferentes puntos de vista hasta conseguir que en España se inicie la utilísima recolección de cantos y poemas⁴⁵.

En su conferencia cubana de 1935, Alberti explicaba ‘‘cómo algunos poetas españoles de ahora estamos ligados a Lope íntimamente, continuando esa tradición que recrea lo ‘popular’, que lo toma para devolverlo reinventado’’⁴⁶. Allí –como antes lo haría en la conferencia alemana de 1932– analizaba el concepto de ‘popular’, partiendo de las ideas de Juan Ramón Jiménez (‘no hay arte popular, sino tradición popular del arte’):

El pueblo, en su aislamiento de clase, en su imposibilidad económica de conocer y asimilar la cultura que se elabora en las ciudades por los distintos poderes dominantes, ha ido conservando modelos, en su mayoría fragmentarios, supervivencias de antiquísimas tradiciones, que las diversas capas de civilizaciones pasadas por España fueron dejando en su memoria. Así, lo ‘popular’ que hoy conocemos repite, copia, sin saberlo, en sus coplas, romances, bordados, cerámicas, cuentos, estos viejos modelos de autores ya perdidos. Claro que al copiar o repetir, unas veces los embellecen, recreándolos, y otras, por el contrario, los estropean. Residiendo en esos añadidos y retoques la gracia y fuerza viva de esta memoria en movimiento. Es la ‘tradición popular del arte’. Los grandes poetas, los *individuos*, inventan, y el pueblo recoge lo inventado y lo transforma, a veces, haciéndolo ir más lejos⁴⁷.

45. F. García Lorca, ‘‘Arquitectura del cante jondo’’, en *Obras Completas. Prosa. Tomo III*, ed. Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, p. 40.

46. Rafael Alberti, ‘‘Lope de Vega y la poesía contemporánea’’, cit., p. 5.

47. Rafael Alberti, ‘‘Lope de Vega y la poesía contemporánea’’, cit., pp. 6-7. Parte de este párrafo está recogido también en *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, cit., p. 117. En éste último texto falta desde ‘‘Es la ‘tradición popular del arte’...’’ hasta ‘‘más lejos’’.

Rogelio Buendía dedicó un ciclo de conferencias bajo el título ‘‘La poesía popular española’’, impartidas en la Escuela de Aprendices de la Compañía de Río-Tinto (Huelva), en 1923. De algunas de ellas se tiene noticia por el diario *La Provincia*, desde el 30 de octubre hasta el 8 de noviembre de ese año. En la quinta conferencia abordó las ‘canciones de rueda’ y las ‘coplas para el columpio’:

De un poeta del siglo XVIII que se llama Meléndez Valdés parece esta otra copla de columpio que se canta en los pueblos de nuestro Condado: ‘Entre zarzales y abrojos/ está una rosa escondida/ nadie le ponga ojos/ que no puede ser cogida’ (...). Llena de picardía clásica, de castellana socarronería y a la vez de ingenio agudo y gracioso, es esta otra copla de columpio, que parece de Góngora o de otro vate más agudo, que bien pudiera ser Quevedo: ‘Un galán va por la calle/ sembrando granos de amor;/ una dama con primor/ le ha dicho que siembre y calle./ Señora, si yo sembré/ fue mi lindo pensamiento;/ con gusto yo le daré/ memoria y entendimiento./ Sembrando granos de amor/ una dama con primor/ me ha dicho que siembre y calle’. Maravilla pensar que del pueblo, de un poeta del pueblo, salgan estos madrigales colmados de galanterías y agudezas cortesanas. Y es que nuestro pueblo es un gran poeta que crea poesía sin saber lo que hace⁴⁸.

En la sexta conferencia, Buendía se centró en ‘los cantares’:

De Norte a Sur, España vibra en cantares armoniosos. ¡Lástima que no pueda hablaros de las canciones de toda España: desde la jota a la gallegada, desde los albaes que se cantan en Valencia en la huerta maravillosa, donde se siegan rosas y claveles, hasta las folias dulces y hondamente tristes que extienden su ritmo complicado al pie del Teide, en el bosque bien oliente de la Orotava⁴⁹.

LAS TESIS DE MENÉNDEZ PIDAL

Sin duda, todo este fervor ‘neotradicional’ en el período renovador de nuestras letras surge como consecuencia de las tesis defendida por Menéndez Pidal sobre la poesía del pasado (y por extensión, a la del presente). En esos años, el catedrático de la Universidad madrileña publica *Poesía juglaresca y juglares* (1924), *Orígenes del español* (1926) y *Flor nueva de romances viejos* (1928). Del último libro se ocupó Gómez de Baquero, quien reproduce parte del prólogo del mismo Pidal:

La tradición, como todo lo que vive, se transforma de continuo; vivir es variar. (...) Hoy la tradición está decaída porque sólo vive entre los rústicos, pero ¿acaso no podrá revivir también en un ambiente de cultura? Por lo menos ha revivido en mi ánimo; y en él se han producido variantes que juzgo de la misma naturaleza que aquellas con que

48. Ana Ávila y José María Barrera, ‘‘Una voz cariñosa’’, en Rogelio Buendía, *Poesía inédita y dispersa*, Huelva, Diputación Provincial, 1999, pp. 27-29.

49. Ana Ávila y José María Barrera, ‘‘Una voz cariñosa’’, cit., pp. 29-30.

Timoneda refundía los romances que publicaba. Y aun alego en favor mío una más íntima penetración con esta poesía tradicional⁵⁰.

José María Quiroga Plá, en la reseña del libro de Pidal, terminaba su comentario con una interesante recomendación, a propósito del neopopularismo de su generación: “Aconsejo, sobre todo, a nuestros jóvenes poetas un atento examen sobre el fragmentarismo como recurso estético, consciente, en los romances”⁵¹.

En la inauguración del curso 1919-1920 del Ateneo madrileño, Menéndez Pidal disertaba sobre “La Primitiva Poesía Lírica Castellana”⁵², y, el 26 de junio de 1922, leía su conferencia “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, en All Souls College, de la Universidad de Oxford⁵³. Durante bastante tiempo se había negado una auténtica poesía lírica castellana durante los siglos XI, XII y XIII, y se había sostenido que la primera manifestación lírica en Castilla provenía del galaico-portugués, siendo la poesía propiamente castellana la que se desarrollaba en los cancioneros del XV, pero Menéndez Pidal, en su discurso de 1919, ante el sorprendido auditorio madrileño, defendió la existencia de una lírica española muy antigua⁵⁴. En aquella famosa conferencia del Ateneo, Pidal establece las dos formas de la “primitiva lírica peninsular”, la galaicoportuguesa —con estrofas paralelísticas completadas por un estribillo, y con expresiones, “de una graciosa monotonía”, remansada en continuas repeticiones, y la forma castellana, de un villancico inicial glosado en estrofas, al fin de las cuales “se suele repetir todo o parte del villancico, a modo de estribillo”⁵⁵. También el editor del *Poema del Cid* se detiene en el *Cancionero Musical del Palacio de Madrid*, donde “al lado del arte cultista, que se esmera en canciones

50. R. Menéndez Pidal, “Prohemio”, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 39 ed., 1994, pp. 39-41. En Gómez de Baquero, *Obras completas. Vol. II. Pen Club. Los poetas*, cit., pp. 124-125.

51. José María Quiroga Plá, “*Flor nueva de romances viejos*”, *Revista de Occidente*, LXIV (octubre de 1928), pp. 106-112, cit. por Francisco J. Díaz de Castro, “Notas sobre gongorismo y neopopularismo”, en *Poesía, pasión de vida. Ensayos y estudios del 27*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2001, p. 44. El mismo Díaz de Castro escribe: “La doble dimensión de poetas y profesores de algunos de los del 27 facilitó mucho las cosas para esta recepción de los clásicos castellanos a una nueva luz, además de establecer un nuevo modo de acercarse a los textos con una sensibilidad poco común en los filólogos puros o simples: la amplia obra ensayística de Salinas, Guillén, Alonso, Diego y Cernuda así lo demuestra. A ellos habría que añadir, *honoris causa*, los nombres de otros como Alberti o Lorca, por ejemplo. La tensión reflexiva entre el ensayo y el poema pudo originar perspectivas nuevas y certeras en la valoración de la poesía de las nuevas tradiciones que se forjaban día a día los nuevos poetas” (*Ibidem*).

52. Recogida en R. Menéndez Pidal, *Estudios literarios*, Madrid, Espasa Calpe, 10ª ed., 1973, pp. 157-212. Ha sido glosada también por Gómez de Baquero, *Obras completas. Vol. II. Pen Club. Los poetas*, cit. pp. 325-331.

53. Recogida en R. Menéndez Pidal, *Los romances en América y otros estudios*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 5ª ed., 1948, pp. 52-91.

54. Conrado Guardiola Alcover, “Juicios sobre la poesía lírica de tipo tradicional”, nota a *El Romancero*, Zaragoza, Ebro, 1973, p. 347.

55. R. Menéndez Pidal, *Estudios literarios*, cit., pp. 205-206.

amorosas y sagradas, que escribe romances eruditos y caballerescos, se hallan multitud de tonos populares”⁵⁶. Y detalla:

Esta fecunda acogida dada a la poesía tradicional por los poetas se debió en gran parte a la difusión de las ideas renacentistas en la primera mitad del siglo XVI. El humanismo abrió los ojos de los doctos a la comprensión más acabada del espíritu humano en todas sus manifestaciones, y la popular mereció una atención digna e inteligente, como hasta entonces no había logrado. Entonces mismo, cuando en Castilla se compilaba el Cancionero Musical, se levantaba en Portugal Gil Vicente. (...) Gil Vicente regocijaba la corte manuelina con la tonada de los cantos tradicionales(...). En aquel jovial espíritu renacentista, el encantador recuerdo de la canción popular surge en medio de las evocaciones del clasicismo⁵⁷.

Lo más importante de aquel discurso —y para los jóvenes poetas que lo pudieron escuchar o comentar— serían sin duda sus conclusiones, que suponen un principio de poesía nueva:

El carácter más saliente de esta poesía frente a la otra está en ser *eminente sintética*. Trata motivos elementales de la sensibilidad, y ante la impresión del conjunto se desentiende de todo análisis interpretativo; *la síntesis de la expresión domina en este arte lo mismo que en las lenguas primitivas; por eso, una frase exclamatoria es la forma completa de muchos villancicos, como la interjección es la enunciación más directa del sentimiento, sin mezcla de ninguna labor reflexiva*. Es una poesía que, por su misma íntima naturalidad, se extiende a manifestaciones colectivas en coros y danzas, y se extiende también a muchos momentos de la vida ante los cuales la poesía culta no reacciona; la lírica, antes que ser sólo literatura, fue algo más: la flor que espontáneamente se abre al calor de toda emoción vital⁵⁸.

Desde el polo opuesto de la vanguardia, Joaquín Amigo, en las páginas de *Gallo* (Granada), en abril de 1928, escribe:

La verdadera inspiración estética de nuestro tiempo está en las *construcciones anónimas realizadas sin intención artística* y con un fin útil, como el automóvil, el aeroplano, la máquina fotográfica, los objetos sencillos estandarizados, etc., etc. Espontáneamente sus inventores, vírgenes de prejuicios artísticos, han prendido en sus creaciones la simple belleza actual. Los defensores del arte antiartístico proponen a los artistas de hoy que sus creaciones estén impregnadas del espíritu de esas graciosas realidades, no para copiarlas, a no ser por un virtuoso entrenamiento, sino para *dotar a sus obras del puro sentimiento de aquellas*⁵⁹.

56. R. Menéndez Pidal, *Estudios literarios*, cit., p. 207.

57. R. Menéndez Pidal, *Estudios literarios*, cit., p. 208.

58. R. Menéndez Pidal, *Estudios literarios*, cit., p. 212. Las cursivas son mías.

59. Joaquín Amigo, “El manifiesto antiartístico catalán”, *Gallo* (Granada), n. 2 (abril 1928), s.p.

Resulta esclarecedor que Juan Marqués Merchán, desde las páginas de *Ambos*, en marzo de 1923, destaque de *Gárgola* –el libro de Souvirón– el *sincretismo* del verso, en consonancia con las ideas de Pidal:

Esencialmente subjetivista, Souvirón Huelín acepta la distribución métrica, la cadencia tradicional, la marcha lógica de las formas castellanas. Persigue en ocasiones el sincretismo del verso, que en apariencia acentúa su cualidad aérea, volátil. (...) En la obra de nuestro poeta, emocional y consiguientemente íntima, el paisaje, las cosas, persisten en torno, bien que volatizadas por el sentimiento, reducidas a claros símbolos esenciales. La cumplida sobriedad de los cantos populares le han movido a simplificar la textura de las evocaciones dispuestas por la naturaleza a la sencillez, al vigor y a la transparencia, reduciéndose la adjetivación a proporcionarnos el mínimo aparato alucinatoria que nos es forzoso para actualizar⁶⁰.

Esa síntesis de la poesía tradicional también puede entenderse como la actitud ante las diversas corrientes estéticas. Escribía Antonio Espina, a propósito de *Soria*, de Gerardo Diego, unas palabras –recordadas por Gullón⁶¹– que expresaban ese deseo de armonía entre tendencias contrarias (lo tradicional y lo innovador) dentro de su grupo literario:

Gerardo Diego ha sido y es, a pesar de este momentáneo y caprichoso retorno a las normas poéticas anticuadas que significa *Soria*, uno de los heterodoxos líricos actuales más definitivos y entusiastas. En su libro anterior, *Imagen*, dio una nota aguda de modernidad. Ahora ha vuelto la vista al pasado, indudablemente para satisfacer ese gusto secreto por el arte tradicional que todos llevamos dentro, aunque no siempre seamos capaces de confesarlo. Ello es síntoma de un morbo intelectual de nuestros días. Vive en nuestra alma con todo su fuego la emoción del arte histórico. El porvenir, por otra parte, nos solicita con violencia. Sentimos la mansión plateresca y el rascacielos. El velón de Lucena y el arco voltaico... De tal duplicidad nacen dudas y disociaciones en el espíritu del hombre e incoherencia en su obra estética. Pero la suerte está echada. Hay que marchar hacia adelante⁶².

En la segunda conferencia, la de 1922, el maestro de la filología española destaca un hecho al que no encuentra explicación:

Una porción de las obras llamadas populares muestran en su estilo algo primario, elemental, tan inconfundible con el artificio de cualquier estilo personal, por sencillo que sea éste, como un producto natural con los fabricados por el hombre. El estilo de

esas obras es tan difícil de imitar por un poeta culto que, cuando alguno, aunque sea de vena tan fácil como el mismo Lope de Vega, tan familiarizado con toda clase de romances, canciones y bailes populares, retoca por ejemplo un romance viejo, cualquiera persona, habituada al estilo de éstos, distinguirá bien cuáles versos son de Lope y cuáles tradicionales⁶³.

Para Menéndez Pidal son *las variantes* los elementos de invención poética y “la única forma, o al menos la principal, en que el pueblo como colectividad interviene en la composición poética”⁶⁴, una vez establecida las diferencias entre poesía popular y la tradicional. Finaliza Pidal su conferencia inglesa con unas palabras que hacen referencia a la ‘poesía nueva’ y con un deseo de ‘vuelta’ a otra lírica, tan diferente al ‘lenguaje cifrado’, a los ‘nuevos tipos de poesía singulares’ del momento:

Lo que más hizo pensar que la poesía tradicional era producto misterioso de edades primitivas, es el hecho de que va extinguiendo en un país conforme en él va avanzando la cultura moderna. Pero también la cultura moderna está en peligro de extinguir toda poesía, según profetizan algunos, y, sin embargo, no debemos participar de tales temores. *Claro es que la excesiva exaltación moderna de la individualidad del artista compromete mucho, no sólo la universalidad de la obra de arte, sino su más elemental eficacia; la poesía, cada vez más, renuncia a ser expresión de sentimientos dilatadamente humanos, para encerrarse en cavilaciones reservadas a un cenáculo de iniciados; las escuelas luchan por crear nuevos tipos de poesía singulares en su totalidad, apartadizos, aislados, atormentándose tras algún preciosismo que, como lenguaje cifrado, no quiere ser comprensible para todos, y más aún, se avergonzaría de llegar a ser demasiado comprendido de cualquiera.* Pero es indudable que, por último, se afirmará en definitiva el artista que arrogante y sencillamente afronte el peligro de ser entendido de todos, el que, como los más grandes poetas de todos los siglos, tenga algo que decir, lo mismo a la muchedumbre que al hombre selecto; y podemos esperar que, aun más allá, una educación más elevada, afectiva e integral del hombre podrá traer que la poesía vuelva a ser sentida en común, expresando y uniendo emociones colectivas, como en los mejores días de otras épocas de gran florecimiento que hoy miramos con admirativa envidia⁶⁵.

Cuando un canto perdura a través del tiempo, adquiere el estilo ‘tradicional’ que Menéndez Pidal define como “estilo común de la colectividad, no estilo personal del individuo; estilo caracterizado por simplicidad perfecta, *esencialidad intensa, liricidad transparente* como el agua manantía, algo, en fin, *elaborado y depurado* en el transcurso del tiempo, tan inconfundible con el artificio de cualquier estilo individual, por sencillo que éste sea”⁶⁶.

60. Juan Marqués Merchán, “Al margen de *Gárgola*, poemas de José María Souvirón”, *Ambos* (Málaga), n. 1 (marzo 1923), s.p.

61. Ricardo Gullón, “La ‘generación’ poética de 1925”, cit., p. 140.

62. A. E. (Antonio Espina), “Gerardo Diego, *Soria* (poesías)”, *Revista de Occidente* (Madrid), I, (1923), p. 118.

63. R. Menéndez Pidal, *Los Romances de América...*, cit., p. 59.

64. R. Menéndez Pidal, *Los Romances de América...*, cit., p. 77.

65. R. Menéndez Pidal, *Los Romances de América...*, cit., pp. 90-91. Las cursivas son mías.

66. R. Menéndez Pidal, “Cantos románicos andalusíes”, en *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Madrid, Espasa Calpe, 1956, p. 66. Las cursivas son mías.

Son significativas estas palabras de Pedro Salinas aplicadas a Rafael Alberti, escritas en 1945: “Pero el mar le enseñó, también lo del fondo, los horizontes, lo desconocido le hizo lo de siempre, la invitación, lo que a Baudelaire. *Yo no digo esa canción/ sino a quien conmigo va*”⁶⁷. Este romance había sido glosado –en sus variantes– por Menéndez Pidal en la conferencia de Oxford de 1922⁶⁸.

Entre 1926 y 1930, Ángel Valbuena redacta su ensayo *La poesía española contemporánea*, y allí escribe sobre la técnica neopopular de Federico:

El nuevo libro *Canciones* (1927), revela un enorme progreso en la depuración del estilo de Lorca. La melancolía del viejo mundo ha desaparecido ya; quedan lo emocional y musical estilizados, y lo fragante y popular contenidos, encerrados en un marco brillante, a veces –pero no chillón–, de imágenes nuevas. El procedimiento de reducción no hace perder nunca la fluidez, la fragancia del poema. (...) Esta labor de artista, consciente, que con la seguridad del maestro juega con lo popular y lo infantil, es la que se percibe en las ‘canciones para niños’⁶⁹.

Cabe pensar que las tesis del editor de *Poema de Mio Cid* influirían, en gran medida, en la *nueva literatura*. Los veinticinco años de profesorado de Menéndez Pidal lo habían convertido “en el guía indiscutible para cualquier vuelta a las fuentes literarias”⁷⁰. El mismo Alberti en su conferencia de 1932 unía el nombre de Menéndez Pidal al de las nuevas generaciones de poetas españoles:

Este folklore no se limita sólo a la Península, sino que ha seguido los desplazamientos históricos de España, pasando sus cuentos, romances y canciones a ser conocidos, conservados y reinventados en el continente americano, desde Méjico hasta el cabo de Hornos. Además, por el Mediterráneo, hacia el Oriente, lo llevó la nostalgia de los judíos sefardíes, proscritos de España, que lo conservan hoy en un castellano, muy arcaico ya para nosotros, casi ininteligible. Dentro de poco, este inmenso material poético será recogido por don Ramón Menéndez Pidal, y vuelto a poner en circulación en un volumen que comprenderá más de 50.000 versiones de romances. En este libro aparecerán ya las aportaciones a este río de poesía, de los poetas contemporáneos, comentados por mí esta tarde. Así se verá, continuada y limpia, esa línea que va del poeta culto a la memoria del pueblo, y de la elaboración de esta memoria a las generaciones sucesivas⁷¹.

67. P. Salinas, “Nueve o diez poetas”, *El hijo pródigo* (México), VIII, n. 26 (mayo 1945), y Prólogo a la antología de Eleanor Turnbull, *Contemporary Spanish Poetry*, The John Hopkins Press, 1945, en Pedro Salinas, *Ensayos completos III*, ed. Solita Salinas, Madrid, Taurus, 1983, p. 314.

68. R. Menéndez Pidal, *Los Romances de América...*, cit., pp. 60-71.

69. Ángel Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*, Madrid, CIAP, 1930, pp. 91-92.

70. Antonio Blanch, *La poesía pura española*, cit., p. 53.

71. Rafael Alberti, *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, cit., p. 132.

Que Menéndez Pidal era venerado por la *joven literatura* se comprueba tempranamente en 1924, en la *Revista de Occidente*, donde el granadino Melchor Fernández Almagro elogia la labor investigadora del Maestro –así, con mayúsculas– sobre *El Quijote*:

Ya sería bastante que el señor Menéndez Pidal decantara las fuentes del *Quijote* –como lo hace– para evaluar la parte que en la composición del gran libro pueda tener nuestra literatura heroico-popular, y para fijar la altura en que Cervantes queda respecto a sus antecedentes: Pulci, Boiardo, Ariosto, Sacchetti... Pero es más interesante todavía que el Maestro esclarezca la intención moral del *Quijote*, como lo consigue al tomar pie en el *Entremés de los romances* y montar un sólido aparato de dialéctica sagacísima. La erudición asistida aquí por la agudeza viene en apoyo de cuantos hemos sentido la necesidad –moral y estética a la vez– de que *Don Quijote* fuese canto con preferencia a sátira. (...) Sentiría sobremanera que un yerro en el apresurado esquema que antecede, me privase de rendir a un investigador de eximia talla, el homenaje que mejor se le debe: la exactitud en la referencia⁷².

En *La Gaceta Literaria*, al reseñar *La Amante*, de Alberti, G. C. [Giménez Caballero] afirma: “Se diría que Alberti es uno de los poetas más influenciados y exquisitados [*sic*] de la actual generación poética, por la ondada erudita que Menéndez Pidal ha puesto de moda a través de diferentes organismos de cultura filológica literaria (‘Residencia’, ‘Romancero’, ‘Conferencia de discípulos’, escritos personales, Antología, etc.)”⁷³.

El propio Menéndez Pidal respondía en *La Gaceta Literaria*, afirmativamente sobre la labor de la juventud universitaria española en esos momentos. Juventud en las aulas (poetas, profesores, después) que él mismo había formado:

El estudiante empieza a preocuparse de sus propios estudios. De sí mismo. Ya no se considera como algo pasivo, sino como un fermento activo. Todos los muchachos que he escuchado pertenecientes a las nuevas generaciones e interesados en la vida de la Universidad española me han dado una impresión de consistencia y preocupación de que antes carecía el antiguo estudiante. El hecho de federarse y discutir los propios destinos culturales repito que constituye un hecho nuevo –y muy serio– en nuestra vida española⁷⁴.

Dámaso Alonso –uno de sus discípulos– escribía, en 1956, sobre la poesía de tipo tradicional vinculada a la labor de su profesor:

72. M. Fernández Almagro, “Los ‘Cuadernos literarios’”, *Revista de Occidente*, II, n. 14 (agosto 1924), pp. 263-264.

73. G. C., “Rafael Alberti, *La Amante*. Suplemento de *Litoral*. Málaga”, *La Gaceta Literaria*, n. 3 (1 febrero 1927), p. 4.

74. Ramón Menéndez Pidal, “Respuesta a la encuesta “¿Qué opinión le merece el movimiento universitario actual?”, *La Gaceta Literaria*, n. 82 (15 mayo 1930), p. 3.

A Menéndez Pidal y su escuela le tocó el estudiar en pormenor esa veta que penetra adelgazándose por los siglos XVI y XVII (...). Lo importante, ahora, es señalar la enorme riqueza de este tesoro. (...) El valor vivo, la capacidad de mover al hombre del siglo XX, que tiene esa lírica de tipo tradicional, es enorme. (...) Es un emocionado tesoro. Para mí, el conjunto del Romancero y el Cancionero de tipo tradicional representa tanta belleza, tanta emoción humana como todo el conjunto de la gran poesía del Siglo de Oro⁷⁵.

NEOPOPULARISMO VS. GONGORISMO

Por otra parte, cabe interpretar la vuelta a Góngora, como fruto también de ese neotradicionalismo de corte pidaliano. Desde las páginas de *Verso y prosa*, en junio de 1927, M. Arconada abordaba el problema de los juglares y de la tradición, al hilo de la música de Góngora. Sus palabras suponen la explicación del fenómeno 'neopopularista':

El juglar era, corrientemente, músico y poeta; diestro, hábil, improvisador y superficial. Para hacer la disyunción fue necesaria una aristocracia. Fue necesario, en resumen, que, desde la altura de un palacio, alguien tuviese conciencia de la plebeyez de la plaza pública, invadida por los juglares. (...) Se opera, por fin, la inconexión. 'La lírica cortesana —dice Menéndez Pidal— sufría una evolución hondísima; iba dejando de ser poesía cantada para convertirse en poesía meramente leída'. *Es decir, el poeta, culto, exigente, hábil, había subido a su biblioteca aquel manojo bravío de poesía popular mecida por la música, y comenzó la experiencia de un cultivo esmerado. Como siempre, el pueblo puso la semilla germinadora. La cultura, todo lo demás.* (...) En la historia del folklore es decisivo el análisis de la influencia juglaresca. El pueblo es menos inventor de lo que se cree. A lo sumo, imita o modifica. Yo creo que una gran parte del bosque folklórico procede del remoto vivero que los juglares plantaron. Cuando ellos desaparecieron, dejaron en la gente no sólo la obra concreta de sus cantares, sino el gusto, la afición a improvisar y cantar. Puede decirse que murieron los juglares cuando la gente, dentro de su círculo, se hizo juglar⁷⁶.

La suma de gongorismo y neopopularismo será un elemento significativo en la vanguardia hispánica. Ambas estéticas se entrelazan y tendrán su culminación en el número de *Litoral*, dedicado a Góngora. Crispin ha corroborado:

Dada la frecuencia del tema acuático en poemas y dibujos reunidos en este número, se podría aventurar que la conexión gongorina se encuentra en la evocación de un mundo mítico marino como isla-paraiso. El paraíso perdido marino-andaluz es, desde luego,

75. Dámaso Alonso, "En el pórtico de una antología de la poesía española", en D. Alonso y J. M. Bleuca, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 4ª reimpr., 1992, pp. XVIII y XIX.

76. M. Arconada, "La música en la obra de Góngora", *Verso y prosa*, n.6 (junio 1927), p. 4. Las cursivas son mías.

constante en la poesía de esta generación, aún antes de *Marinero en Tierra*. Dicho de otra manera, la añoranza por un mundo asociable con la naturaleza frente al culto urbano y maquinístico de la vanguardia puede ser parte del acercamiento temático a Góngora⁷⁷.

Dámaso Alonso unía el 'gusto' por Góngora al del Cancionero tradicional y Gil Vicente:

Creo que mi generación cumplió una misión de generosa justicia. Participamos ampliamente en un movimiento —anterior ya a nosotros, pero que nosotros fomentamos grandemente—: el gusto por la poesía popular y por las canciones populares. A un mismo tiempo, traíamos hasta el público el entusiasmo por Gil Vicente, tan entrañado en la popularidad medieval, y rehabilitábamos la memoria de don Luis de Góngora, cima de artificiosa aristocracia. La juventud actual quizá no lo pueda comprender, porque todo esto hoy parece fácil: entonces era remar contra corriente⁷⁸.

El editor de *Las Soledades* insiste en otro lugar de su obra crítica en conectar 'andalucismo' y 'gongorismo':

Una nota del arte de Góngora que casi no hemos rozado en este estudio, es su andalucismo. La literatura novísima, tras el andalucismo, esencial pero tamizado, de Juan Ramón Jiménez, ofrece dos interesantes y radicalmente diferenciadas manifestaciones de poesía andaluza. Andalucismo oriental, bravío de sierra y de bandoleros, el de Federico García Lorca; occidental, de mar y salinares, el de Rafael Alberti. Los dos han demostrado su devoción a Góngora, intentando cada uno continuación de las *Soledades*, y Lorca, además, con una conferencia dada en Granada (impresa fragmentariamente en *Verso y Prosa*), en la que dominan el fervor y la comprensión poética. Pero las influencias de Góngora sobre Lorca, si llegan a existir, son difíciles de fijar. Alberti es, por el contrario, el único poeta actual en el que se puede rastrear —en alguna rara ocasión— una verdadera huella gongorina⁷⁹.

77. John Crispin, *La estética de las generaciones de 1925*, cit., p. 75. Ya Francisco Ichaso en *Góngora y la nueva poesía* (La Habana, Avance, 1928, ps. 33-34) había escrito: "Hay actualmente en España una hornada de poetas de filiación marcadamente gongorina, como Jorge Guillén, Rafael Alberti, Emilio Prados, Gerardo de Diego y en general todos los que se agrupan en torno a la flamante revista sudeña *Litoral*, que están reviviendo en su obra aquel barroquismo de expresión, aquel rebuscamiento de vocablos y de imágenes, aquella demofobia en la dicción y aquella pasión desordenada por todas las formas del hipérbaton que han hecho odioso el autor de las *Soledades* a todo lector que no sea aficionado a la lectura lenta y aquilatadora, al acomodamiento de los corpúsculos sensitivos para la captación ardua a la rumia de las ideas que por su figitividad no puede el intelecto aprehender fácilmente".

78. Dámaso Alonso, "Góngora entre dos centenarios (1927-1961)", en *Cuatro poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1962, p. 69.

79. Dámaso Alonso, "Góngora y la literatura contemporánea", en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 3ª ed., 1970, p. 559. En junio de 1927, aparece, en la Editorial Revista de Occidente, la edición de *Romances* de Góngora, dentro de los Actos del III Centenario, a cargo de José María de Cossío. Ese neopopularismo culto será el elemento de unión entre Góngora y la lírica tradicional y romancística.

Esta misma idea se continúa en gran parte de la crítica sobre la Generación del 27. El profesor Morris escribe sobre Alberti: "Un poeta que, empapado en la poesía española de los siglos XVI y XVII, pudo igualmente emular el artificio verbal de Góngora y el alegre lirismo de las canciones populares del país"⁸⁰.

Al leer las numerosas revistas de aquellos años se comprueba que las primeras vanguardias –Ultra de fondo– fueron asimiladas por diversas manifestaciones de 'neotradicionalismo'. En ello tuvieron su parte de responsabilidad aquellos jóvenes poetas y literatos –orientados por Pidal– que Baquero denominó, ya en 1927, *normaliens*, universitarios o catedráticos que adquirieron con las humanidades un cierto instrumento de cultura y de depuración del gusto⁸¹. Así también lo explicaba Giménez Caballero, desde las páginas de *La Gaceta Literaria*, en ese temprano año de 1927:

De esta corriente 'metaforizante' ('La metáfora como fin y no como medio') unida a la corriente vitalista, impulsada en Francia por Bergson y Cocteau (dadaísmo, creacionismo), nace en España la escuela poética del ultraísmo. En la que destacan G. de Torre, G. Diego, Espina, Rivas Panedas y otros. Desde París, un fino temperamento literario, *Corpus Barga*, procedente del 98 (amigo de Baroja y Valle-Inclán) envía reflejos cocteanianos, giradouxianos y gideanos, en sus crónicas. Malabariza el estilo. Y traba amistad con escritores que luego tendrán significación gongorina: Salinas, Guillén. Los nuevos poetas estudian Historia y Lengua. El Centro de Estudios Históricos y la Residencia de Estudiantes, cuajan un tipo 'normalien' de escritor. De ahí salen Lorca, G. Diego, Alberti, Dámaso Alonso, Jorge Guillén. Catedráticos de Literatura en provincias la mayoría: Gerardo, Salinas, Guillén, Bacarisse, Montes⁸².

El magisterio de Pidal y el Centro de Estudios Históricos, la *lectura* moderna de la tradición y la búsqueda de una original *síntesis* poética llevaron al grupo del 27 a los límites de un nuevo clasicismo. Desde ángulos opuestos, en clave irónica, Eguía Ruiz –ya en 1928– apuntaba esa tesis, con palabras dirigidas a Gerardo Diego, que bien pudieran ser aplicables a todo su grupo generacional:

Ha sido tachado de ilogismo, porque, forrado todo él de *vanguardismo* (;no faltaba más!), se ha prendido a veces en el ojal las camelias clásicas. Es que ha comprendido que ese símil marcial de vanguardismo y los tiros vacuos de la tropa de vanguardia se despegan, por decirlo así, del jardín florido de las Musas helenas por donde a él le placería caminar⁸³.

80. C. B. Morris, *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, cit., p. 10.

81. En *La Voz*, 8 enero de 1927.

82. E. Giménez Caballero, "Pespuntos históricos sobre el núcleo gongorino actual", *La Gaceta Literaria*, n. 11 (1 junio 1927), pp. 6-7.

83. C. Eguía Ruiz, "Del creacionismo y ultraísmo al vanguardismo en España", *Razón y Fe*, n. 85 (octubre-diciembre 1928), p. 516.