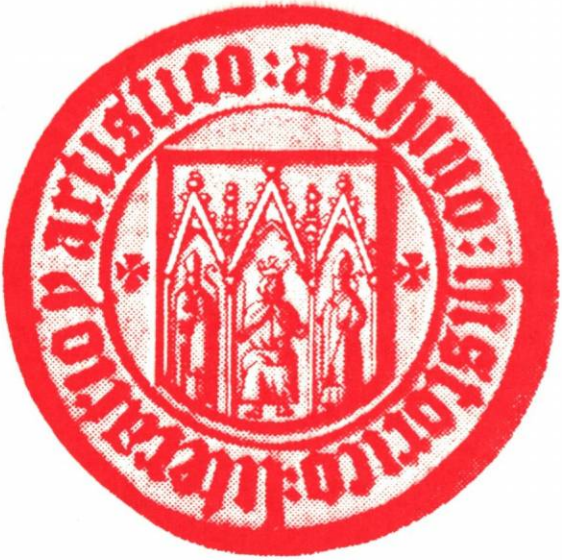
ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA 1996

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Publicaciones de la
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

Depósito Legal SE-25-1958. ISSN 0210-4067

Impreso en Tecnographic, S.L., Políg. Calonge, c/A, Parc. 12- SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2ª ÉPOCA
1996

TOMO LXXIX
NÚM. 241

SEVILLA 1996

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2ª ÉPOCA

1996 MAYO-AGOSTO Número 241

CONSEJO DE REDACCIÓN

ALFREDO SÁNCHEZ MONTESEIRÍN
Presidente de la Diputación Provincial

MANUEL COPETE NÚÑEZ
Diputado del Área de Cultura y Ecología

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ
ANTONIO MIGUEL BERNAL RODRÍGUEZ
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR
CARLOS COLÓN PERALES
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ
JUAN BOSCO DÍAZ URMENETA
ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ
JUANA GIL BERMEJO
JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ
ANTONIA HEREDIA HERRERA
FRANCISCO MORALES PADRÓN
VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO
PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ
ROGELIO REYES CANO
SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA
JUAN MIGUEL SERRERA CONTRERAS
ESTEBAN TORRE SERRANO
ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ
ALBERTO VILLAR MOVELLÁN
FLORENCIO ZOIDO NARANJO

Dirección Técnica:
CARMEN BARRIGA GUILLÉN

Secretaría y Administración:
CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

Redacción, administración y distribución: Avda. Menéndez y Pelayo, 32
Teléfonos 95-455 00 28 y 455 00 29
41071 Sevilla (España)

SUMARIO

ARTÍCULOS

Páginas

HISTORIA

TENORIO IGLESIAS, Concepción: *El Archivo del Hospicio Provincial y del Colegio Provincial de Sordomudos y Ciegos de Sevilla.* 11

DAZA, Salvador y REGLA PRIETO, María: *La Justicia en la época de Carlos III, a través de un célebre proceso criminal (Sanlúcar de Barrameda, 1774).* 47

SÁNCHEZ HERRERO, José y PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia M.: *El Sínodo de Sevilla de 1490.* 69

LITERATURA

LEÓN GUSTÁ, Jorge: *Sobre el autor de la égloga "Paçed, mis vacas, junto al claro río...".* 97

BALTANÁS, Enrique: *Defensa de una mujer real en Bécquer: para una relectura de la rima XXXIV.* 111

CORREA RAMÓN, Amelina: *Introducción a una relectura del modernismo andaluz en poesía. Nómina de poetas.* 121

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio: *José María Pemán, poeta neopopularista.* 147

ARTE

RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: *Los seguidores de José de Arce: Las esculturas de Francisco de Gálvez para la Torre-Fachada de la Parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera.* 169

ESPIAU EIZAGUIRRE, Mercedes: *Sobre la arquitectura y su apariencia (Análisis de policromías en la Casa de la Moneda de Sevilla).* 193

BARROS CANEDA, José Ramón: *El abastecimiento de aguas al Arsenal de la Carraca.* 219

TEMAS SEVILLANOS EN LA PRENSA LOCAL 235

CRÍTICA DE LIBROS

Cancionero sevillano de Nueva York, eds. Margit Frenk, José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, prólogo de Begoña López Bueno. Por Juan Montero 257

GARFIAS, Francisco: *Juan Ramón en su Reino.* Por Carmelo Guillén Acosta. 260

BARRIGA GUILLÉN, Carmen; HEREDIA HERRERA, Antonia; SILES SATURNINO, Reyes y ZAHINO PEÑAFORT, Luisa: *Hospitales y centros benéficos sevillanos. Inventario de sus fondos.* Por Vicenta Cortés Alonso. 262

FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan y CALVO LAULA, Antonio: *In Vandalia Carmona.* Por Pablo J. Vayón Ramírez. 265

JOSÉ MARÍA PEMÁN, POETA NEOPOPULARISTA

INTRODUCCIÓN

En este trabajo –que no pretende ser exhaustivo– nos proponemos subrayar unos rasgos característicos de la obra pemaniana que, a nuestro juicio, no han sido suficientemente valorados. Frente a la crítica mayoritaria que sostiene que José María Pemán, por su calidad y por su cantidad literarias, es, sobre todo, un orador (1) o un dramaturgo o un ensayista, nosotros nos atrevemos a afirmar que es esencialmente un poeta. Queremos decir con este juicio que su condición de poeta es el rasgo distintivo, sustantivo y sustancial, y que las demás cualidades son propiedades adjetivas y accidentales. La poesía es su tarea vital y constituye la definición globalizadora y la explicación descriptiva de su existencia, mientras que las demás actividades son parciales y complementarias. Pemán es poeta porque hace versos pero, sobre todo, porque contempla, siente, vive y cuenta la vida como un poeta.

(1) Los críticos suelen mencionar a José María Pemán como integrante de la tradición oratoria gaditana, como sucesor de Alcalá Galiano, Fray Diego José, Castelar y Moret. Pemán ha explicado esta abundancia oratoria con las siguientes palabras: "Naturalmente, la coincidencia de todos estos nombres en tan reducido perímetro como el de la ínsula gaditana, ha tentado la explicación y la síntesis… La elocuencia gaditana la he oído atribuida a las olas, a la espuma y al viento de Levante. Todo esto es pura imaginación. Descomponiendo, con frialdad de *autopsia*, las piezas de mi propia facilidad verbal creo que, aparte de ciertas ardentías de imaginación propia de los andaluces en general, el soporte más real y concreto que de ello pueda encontrarse es la fonética. La fonética gaditana, condensación de la baja Andalucía, con toques del cosmopolitismo de puerto de mar, es por sí fácil, rápida y vaporosa. Elimina obstáculos y colisiones de letras, salta vallados de palabra a palabra y tiene, en conjunto, cierto aceitoso declive que hace más libre y fácil que ninguno el encadenamiento de un período". (1947, *Obras Completas*, tomo I, 16)

Apoyamos nuestra tesis en el análisis de su obra completa, en la valoración de su actitud ante la vida y, también, en la opiniones de diversas personalidades de indiscutible autoridad crítica. Como punto de partida de nuestros análisis, nos permitimos citar los juicios de Manuel Machado:

> "Considerar a José María Pemán como poeta equivale a considerarle en su totalidad, es decir como José María Pemán. Porque Pemán no es un orador, un novelista, un dramaturgo poeta. Es, sencillamente, un poeta que hace discursos, novelas y comedias. Y, sobre todo, naturalmente, poesías líricas, y en general poesía, sin más apelativos.
>
> Esto conviene dejar sentado, entre otras cosas para declarar que un estudio completo sobre la poesía de José María Pemán habría, en rigor, de extenderse a toda su obra: a sus discursos, a sus narraciones y novelas, a su teatro, aun a su política, hacia la cual no sintió, en realidad, sino muy ligeras veleidades.
>
> Pero tócanos atenernos aquí al estudio de su lírica, tal vez lo mejor de su obra, y en todo caso, plántula, raíz y almendra de todas las demás". (Machado, M., 1972: 9)

Pero, si nos preguntamos sobre el tipo de poesía que hace, sobre la corriente estética que sigue y sobre la escuela o el estilo a los que se adscribe hemos de responder, en primer lugar, de forma negativa: la poesía de Pemán, por su dilatada extensión y por su amplia variedad no puede ser clasificada con una simple etiqueta. Sus múltiples actividades y su abundante producción abarcan varias etapas y diversos estilos y en cada uno de ellos alcanza desiguales niveles de cantidad y de calidad. Simplificando mucho podemos distinguir cinco etapas: la modernista, la vanguardista, la neopopularista, la de "poesía pura" y la neoclasicista del 36.

En este trabajo prestamos nuestra atención sólo a las composiciones "neopopularistas". Nuestra elección está determinada por su importancia, al menos cuantitativa, y por su frecuente olvido. En las nóminas de poetas neopopularistas de la Generación del 27 se suele "ningunear" a José María Pemán. Juzgamos que, no existen razones cronológicas, geográficas ni literarias para que se excluya a José María Pemán de tales listas.

LA POESÍA NEOPOPULARISTA

A pesar de que los teóricos y los críticos han definido con precisión la noción de "neopopularista", a veces se sigue confundiendo con la "tradicional" (2), con la "popular" o con la de "popularista" (3). Las tres nociones están relacionadas con el pueblo pero hemos de tener claro que, mientras las letras "populares" son las creaciones de poetas no cultos y, a veces, iletrados, como, por ejemplo los tangos de carnaval o los cantes flamencos, y las popularistas son las reelaboraciones que los poetas cultos han efectuado a partir de creaciones populares (4), los poemas "neopopularistas" hemos de situarlos en un determinado ámbito temporal, geográfico, temático y estilístico.

---

(2) Como afirma Siebenmann, esta denominación –"tradicional"– no es un término indiferente, sino que pretende a la vez dar un nombre a la canción de este tipo y aludir a la teoría de su génesis. Frente a la concepción romántica de una autoría anónima, suprapersonal, colectiva, pero también contra la teoría de la creación inspirada, individual, única, se cree haber encontrado la solución de la simbiosis: la poesía tradicional de ningún modo se da originariamente, más bien sólo se crea en la transmisión popular de una poesía que en su origen era indudablemente individual, aunque anónima. Sólo en este proceso de asimilación a través de lo colectivo, adquiere una poesía, una canción sus propiedades específicas. (Siebenmann, G., 1973: 46–47; Cfr. Menéndez–Pidal, 1953: 159–164)

(3) Gonzalo Sobejano nos explica la distinción de ambos términos de la siguiente manera: *Cuando se habla de corrientes popularistas en nuestra lírica contemporánea, suele pensarse casi exclusivamente en F. G. Lorca y R. Alberti. La verdad es, sin embargo, que la parte popularista de la obra de los hermanos Machado, de los dos, es más "popular" que la de Lorca y Alberti. Para éstos resulta acertado el título clasificativo de "neopopularistas"; los Machado representan una tendencia auténticamente "popularista"*. (1954: 136)

(4) Está claro que la Literatura española se ha nutrido, desde sus comienzos, de manifestaciones populares sobre todo en el ámbito de la poesía lírica. Dámaso Alonso, en un esclarecedor ensayo, ya había señalado que en la poesía española coexisten dos líneas, la culta y la popular, que él denominó "Escila y Caribdis" (cf. 1970 y 1971). Es posible que algunos lectores ignoren el origen popular de muchas creaciones cultas, pero lo cierto es que la historia de nuestra poesía rebosa de "popularismo" o, dicho de otro modo, de reelaboraciones o recreaciones de temas y de expresiones populares.

Pocos poetas –incluidos los más "cultos"– se han sustraído a su influjo: empezando por los clérigos medievales, y siguiendo en los *cancioneros*. Las cotas más altas de esta influencia popular se alcanza en nuestro Siglo de Oro con Cervantes, Lope de Vega, Góngora o Quevedo.

El Romanticismo redescubrió y revalorizó todo tipo de manifestación popular o folklórica, recopilando cuentos, leyendas y canciones tradicionales. Al principio de nuestro siglo, las palabras de Antonio Machado por boca de Juan de Mairena, aconseja lo siguiente: *Si vais para poetas, cuidad vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo.* (1973:1188)

La poesía "neopopularista" (5) se sitúa a principios de los años veinte y en Andalucía. Durante esta época se redescubre Andalucía como tema artístico: el arte reinterpreta su paisaje y su gente, su historia y su folklore. Músicos, pintores y poetas se sorprenden ante una realidad que poco tiene que ver con esa estampa de "charanga y pandereta" con la que se había caracterizado tiempo atrás. Además de interesarse por sus costumbres y por sus tradiciones, los artistas –y en especial los poetas– se sienten atraídos por el que denominan "lenguaje del pueblo", que, no sólo es una manera singular e intensamente expresiva de usar la lengua castellana, sino también y sobre todo, una forma privilegiada de relacionarse con la naturaleza y un vehículo eficaz de comunicarse entre sí: representa una manera peculiar de concebir y de vivir la vida (6).

INTERÉS DE PEMÁN POR LAS MANIFESTACIONES POPULARES

Pemán se interesó vivamente también por las manifestaciones del arte popular, por eso agradece, analiza y valora las investigaciones que un músico y estudioso gaditano, Ramón Alcedo, lleva a cabo en los montes de Jaén. Como muestra de la atención que presta a sus trabajos, transcribimos un fragmento de sus comentarios que, bajo el título "Solera para rociar", publicó en el primer cuaderno de la revista *Isla* (1932).

> "Como en la bodega el vino viejo para entonar el mosto joven, así la gracia antigua del *folk–lor*.

---

(5) Guillermo Díaz–Plaja nos ofrece una amplia definición descriptiva: *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 (sic) de intuición poética, su ligereza expresiva, el metro breve –el romance, la seguidilla–, y la ingenua música de la tonada popular. Por ello he notado antes el valor relativo de este 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.* (Díaz–Plaja, G., 1948: 398)

(6) Alberti declara que todos los poetas de su generación nacidos en el Sur guardan una singular analogía con los poetas arábico–andaluces de los siglos IX, X y XI y recuerda que Andalucía juega un papel importante en la obra de estos poetas. (1973: 127)

García Lorca afirma que *el lenguaje está lleno de imágenes y nuestro pueblo tiene una riqueza magnífica de ellas... En Andalucía la imagen popular llega a extremos de finura y sensibilidad maravillosas.* (1974: 12)

Pero sin superstición ni beatería. 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; como "solera para rociar", en una palabra.

Lo *popular* es un espléndido salero para condimentar las audacias nuevas. Nada más. Un rasgo, un simple recuerdo *popular*, basta, a veces, como una bolita de alcanfor, para hacer incorruptible todo un poema. Así cuando Lorca empieza bizarramente su romance

Y yo me la llevé al río
pensando que era mozuela,

tiene mucho adelantado para compensar y hacer, luego, tolerables su *horizonte de perros* y su *potra de nácar.*

Un rasgo *popular* da al poema un primer punto de contacto con algo conocido, humano, cierto; un punto de referencia que nos permite ya no perder el camino en la dantesca *selva oscura*. Se vuela con más audacia y a mayor altura, cuando estamos seguros del palmo de tierra llana donde despegamos y a donde hemos de aterrizar. Por eso agudamente al rasgo popular que el poeta culto glosa y sobre el cual torna y retorna, se llama *estribillo*: apoyo y seguridad en el galope. Se puede correr vertiginosamente… pero sin perder el estribo.

Solera de vino viejo, paquetillo de alcanfor, salerito de cristal, eso es lo que en esta página ofrece *Isla* a los poetas, al ofrecerle un repertorio *folk–lórico*. Este de hoy es cosecha del Sr. D. Ramón Alcedo, que anduvo por tierras de Despeñaperros, espigando rondas, villancicos y coplas, todo inédito. Él segó y nosotros trillamos: separamos grano y parva. Damos sólo el rasgo, el giro que estimamos útil para su oficio de rociar y salar:

¡Viva la media naranja!
¡Viva la naranja entera!
¡Viva la guardia civil
que va por la carretera!

De una canción de aceituneras, recogida en Jaén. Nótense los orígenes del tema poético de la guardia civil, tan querido de Federico García Lorca.

Pero el tratamiento de los temas populares es muy diferente en cada uno de los poetas que lo cultiva. Como señala González Climent,

> "la tauromaquia lírica de Gerardo Diego es harto diversa a la de Federico; el gaditanísimo alado de Alberti bien lejos está de la inteligencia barroca de Adriano del Valle; el donairoso flamenquismo de José María Pemán contrasta con el casi empírico de José Carlos de Luna; la exégesis flamenca que hay en la poesía de Tomás Borrás es sustancia serenada en el andalucismo de Rafael Laffón; lo que es magia y aventura en Fernando Villalón surge como firme tradicionalismo en Juan Rodríguez Mateo". (1964: 76)

A pesar de que los modelos y las orientaciones de poesía neopopularista son múltiples (7), la crítica agrupa las diferentes fórmulas en dos amplios sectores y simplifica la amplia variedad de estilos en un esquema dual. Todo el popularismo se bifurca en dos caminos divergentes –el cancioneril (8) y el romanceril (9)– cuyos portaestandartes más caracterizados son Rafael Alberti

---

(7) Podemos distinguir el "neopopularismo cancioneril" –que consiste en recreaciones de composiciones integradas en los *Cancioneros*–, el "neopopularismo romanceril" –que se inspira en los romances populares–, el "neopopularismo localista" –que trata asuntos relacionados con la vida local–, el "neopopularismo flamenco" –que entona cantes y cantaores del arte gitano–andaluz– y, finalmente el "neopopularismo de imitación de otros poetas contemporáneos".

(8) Las composiciones integradas en los *Cancioneros*, en realidad, suponen una reacción culta de cancioncillas populares –particularmente de villancicos castellanos–. Se trata, pues, de una poesía popularista. El "neopopularismo" de tono cancioneril supone una "recreación de otras recreaciones".

Su principal cultivador dentro de la Generación del 27 fue Rafael Alberti, especialmente, en su segundo libro, *La amante*. Podríamos caracterizar esta modalidad con los siguientes rasgos: Tema amoroso, con un fondo –o mejor, con una participación activa– de la naturaleza, del campo. Métrica diversa, con versos de arte menor y disposiciones peculiares, inventadas por el autor. Técnica basada, en gran medida, en las reiteraciones, que van desde la simple repetición de las palabras y de estructura sintáctica (construcciones paralelísticas) al uso del estribillo.

(9) Esta modalidad neopopularista consiste en acercarse –imitar– a los romances que, como es sabido, constituyen unas de las manifestaciones más características de la poesía popular. Se considera como iniciador de esta corriente en el siglo XX a Antonio Machado quien en la "Tierra de Alvargonzález" (*Cancionero de Castilla*) pretende recuperar la tradición romanceril en la métrica, en los temas y en las técnicas.

El representante más destacado, sin embargo fue Federico García Lorca, quien utilizó el romance para narrar determinados episodios relativos al mundo gitano andaluz, especialmente en su *Romancero Gitano*.

Las características principales son el uso de una métrica típicamente romanceril, el tema suele ser un héroe o protagonista popular y el empleo de técnicas narrativas, de diálogos y de descripciones.

y Federico García Lorca. El primero bebe en las fuentes de los *Cancioneros* tradicionales de los siglos XV y XVI, el segundo se alimenta de las coplas que escucha en el Albaicín.

José María Pemán representa la confluencia de las dos corrientes. Los primeros libros de Pemán, tal como lo pone de manifiesto la crítica contemporánea, están claramente influenciados por nuestra poesía de los *Cancioneros*, que él conoció a través de la obra de Julio Cejador titulada *La verdadera poesía castellana*; pero el poeta gaditano también se nutre del rico tesoro de los cantos populares (10).

La obra de Cejador fue un venero para Pemán y en ella encontró, como él mismo lo confiesa, inestimables materiales para la renovación de su instrumento lírico. El mismo Julio Cejador en carta dirigida al poeta le dice estas palabras:

> "Las tendencias de la poesía van por ahí, efectivamente, ya lo he dicho a varios poetas hispanoamericanos. En España y América la musa va hacia la sencillez y la manera popular".

Pemán, para definir sus propios sentimientos personales y para celebrar el gozo de su pertenencia a un pueblo peculiar, utiliza los motivos ingenuos y elementales de esos *Cancioneros* clásicos. En la elaboración de su

---

(10) No debemos extrañarnos ya que de estos "tesoros" se aprovecharon también otros muchos poetas y, sobre todo, diversos músicos de toda Europa como, por ejemplo Glinca, Rimsky–Korsakov, Debussy y Rabel. La deuda de los compositores españoles con el folklore está patente en nombres como Albéniz, Granados, Falla y Halffter. A comienzos de los años veinte alcanzó una alta cima este renacimiento de la música popular. Ya resulta un lugar común citar el memorable Concurso de Cante Flamenco organizado por Manuel de Falla y Federico García Lorca en Granada durante los días 13 y 14 de junio de 1992. Manuel de Falla fue quien, con sus escritos y con su impulso a este famoso Concurso de Cante Jondo –organizado en medio de la disolución flamenca motivada en gran medida por los juicios de los autores de la Generación del 98– vuelve a suscitar la atención del mundo intelectual español hacia el flamenco, favorecido por el entusiasmo de Federico García Lorca, Rafael Alberti y Fernando Villalón a los que se fueron posteriormente uniendo personajes tan significativos como Joaquín Turina, Julio Romero de Torre, José María Pemán, Ignacio Sánchez Mejías, Joaquín Romero Murube, Emilio García Gómez, José Moreno Milla; Melchor Fernández Almagro, José Carlos de Luna y Tomás Borrás.

Cancionero A la rueda, rueda... (1929), la crítica contemporánea lo valoró con las siguientes palabras:

> "Al parecer el *Cancionero* de Pemán donde se depura la renovación iniciada en esos pocos poemas de *Nuevas Poesías*, los más finos críticos captan toda la anchura del fenómeno, y no pocos trazan ya, con voluntad de ordenación sinóptica, la línea bética blanca y soleada, basamento de sal de la nueva fórmula popular, que va de Huelva a Granada, pasando por los Puertos y Cádiz: Juan Ramón, Pérez–Clotet, Alberti, Pemán, García Lorca. (Gasco Contell, E, 1974: 35).
>
> *A la rueda, rueda* (1928) es en su mayor parte un delicioso cancionero que podríamos concatenar a los mejores de nuestra poesía –verdaderamente nuestra: fines del siglo XV y principios del XVI– tan sabrosa y clara, anterior al Renacimiento". (Machado, M., 1960: 14)

A la rueda, rueda... supuso la incorporación de Pemán al neopopularismo del 27. En esta obra aparecen la gracia, la sencillez y el garbo envolviendo, como hemos dicho anteriormente, temas de los *Cancioneros*. En algunos poemas podemos identificar cierta influencia de Gil Vicente:

> "Al alba, mi amado, al alba,
> seré yo en el toronjil.
> Si algo tenéis que decirme
> muy callandito venid".

A veces el poeta copia ritmos populares y logra un efecto sorprendente, por ejemplo, mediante la repetición mecánica de un verso. Estas rimas encadenadas crean relaciones de sentido siempre nuevas, a menudo arbitrarias, de diversa significación respecto a los versos que se alinean entre aquéllas, pero pueden también ser mantenidas meramente como obstáculos o interrupciones, como un elemento de la tensión.

La siguiente composición es un modelo de sencillez y de simplicidad. Con escasos elementos –una niña dormida, un prado, las hojas del álamo, el viento de la sierra, un trébol, unas flores, unos pájaros– Pemán construye un poema de singular belleza plástica y emotiva, y pintado un cuadro rico en delicados matices sensoriales:

A la vera del prado
se dormía la niña
con el son de las hojas del álamo.

El viento de la sierra,
pasito, paso,
pasaba sobre el trébol,
como peinándolo.

Vientecito, no me despiertes
a la niña de los ojos garzos,
¡que se encelan las flores!
¡que se encelan los pájaros!

Déjala que duerma
a la vera del prado,
déjala que duerma
con el son de las hojas del álamo.

Podemos apreciar otro de los modelos más usados en esta poesía neopopularista, una composición de carácter descriptivo y narrativo, elaborada como glosa de un estribillo popular.

Pemán hace alarde de su ingenio, sobre todo, cuando recrea imágenes muy expresivas, usando fórmulas casi coloquiales. En el poema que seleccionamos a continuación valoramos tanto la contención y la sobriedad del estilo, como la ternura y la delicadeza de los sentimientos y la espontaneidad y la riqueza de sus matices.

La cieguecita

Era cieguecita la niña morena
que vendía flores…
¡Era cieguecita y no supo de amores!
Sentada a la vera
de aquel senderillo
que por la pradera
de menta y tomillo
va hacia los alcores
y los altozanos.

"¡Una flor, hermanos"!
cantaba y decía
con un manso anhelo…
¡Y miraba al cielo
que no conocía!

La niña morena
fue como agua buena,
callada y sencilla,
que, huyendo y saltando,
va, al paso, regando
de flores la orilla…

Como el viento frío
pasa sobre el río,
mansa y encogida
pasó por la vida
sin tener amores,
dejando al pasar,
olvidos, dolores,
unas cuantas flores
y un triste cantar.

Era cieguecita la niña morena
que vendía flores…
¡Era cieguecita y no supo de amores!

Y como ejemplo ilustrativo del sentido lúdico –juguetón– de este tipo de poesía neopopularista, podemos recordar el "villancico del pescador de truchas", que constituye un auténtico dechado de ingenuidad juvenil, de limpia ternura, de exquisita desnudez ornamental, de sutil espontaneidad expresiva y de depurado virtuosismo técnico.

Villancico del pescador de truchas

Yo me estaré en las orillas
haciendo que echo la red.

(Por debajo del agua verde
búscame los pies.)

Hilo de seda en la caña
y en el anzuelo una flor.
(Por debajo del agua verde
búscame el amor.)

Trucha rosada que saque
al agua la volveré.
(Por debajo del agua verde
bésame los pies.)

Me gritará el pescador:
–¿Muerde el pescado o no muerde?
(Y tú besándome, amor,
por debajo del agua verde!)

EL ACERCAMIENTO AL CANTE JONDO

José María Pemán, en su libro *El Barrio de Santa Cruz* (1931) continúa esta misma poesía neopopularista. Hace un recorrido lírico por este barrio sevillano, perdiéndose por sus calles y respirando su aire:

"Nubes altas. Viento frío.
La tarde dobla en el río
su capote de paseo…
¡Flores tiene mi deseo
para ti, cariño mío"

Se acerca a los sentimientos elementales de los cantes flamencos, se contagia de las emociones profundas y de las pasiones primarias que expresan los palos más genuinos del arte gitano–andaluz. Como afirmaba el periódico *El Sol,* "Sobre todas las páginas del libro gravita un profundo sentimiento folklórico, hasta tal razón que parece como si los versos se hubieran fraguado sobre giros e intenciones de "cante jondo". Es decir, de filosofía y patetismo populares". (*Obras Completas* I, 388–389)

Pemán en este libro "dice" cantares, soleares, cantarcillos y villancicos. Sus cantes constituyen requiebros al misterio de la vida, al amor, a la mujer, a la "gitana rubia", a la tarde, a la noche, a la ropa tendida.

Pedro Pérez–Clotet, el poeta de la Sierra Gaditana escribe lo siguiente:

> "El nuevo libro de José María Pemán registra una simpática orientación moderna de su autor. Ya de ella había dado muestras en su libro anterior –*A la rueda, rueda*–. Ahora, en su última producción, esa orientación tan laudable persiste y se acentúa. Por todo el libro corre el forcejeo entre el poeta tradicional clásico y el poeta anheloso de horizontes nuevos. El poeta que quiere pisar inéditos caminos, pero sin soltarse de la otra ribera... Todo el libro es una fina estilización, de un certero impresionismo de tono moderno. Y de un sutil dejo popular folklórico, captado desde la sensibilidad de hoy, que le sirve como de fondo y de orquestación. Su modernidad ya se acusa plenamente en algunas imágenes y metáforas ágiles, perfectamente logradas, que nos inundan de luminosas perspectivas". (*Ibidem*)

En *El Barrio de Santa Cruz*, la orientación estética cambia cualitativamente: el día cede su puesto a la noche, la luz a las sombras, la alegría al dolor. El amor es pasión y pecado. Los colores son más intensos; las emociones, más hondas; las sensaciones, más vivas. Como ejemplo ilustrativo y como síntesis globalizadora podemos leer el *Soneto del barrio pescador*

> Barrio de Santa Cruz: la dolorosa
> por siete espadas de pasión herida:
> carne blanca rajada y dolorida,
> con borbotones de geranio. Rosa,
>
> se obstina el sol, con ansia, en los balcones
> más alto por no ahogarse en la negrura:
> náufrago de la mansa noche pura,
> temblorosa de estrellas y canciones.
>
> La noche ha descubierto esa que celas
> pasión oculta en flores y cancelas.
> Y al alba pagarás, ya desnudado
>
> tu blanco cuerpo, en penitencia dura,
> con cilicios de sol, ese pecado
> de amorosa pasión que te tortura.

OTRAS POESÍAS ANDALUZAS

La colección de poemas titulada *Señorita del Mar (Itinerario lírico de Cádiz)* (11), publicada en el año 1929 y la llamada *Andalucía*, que apareció el año 1937, ponen de manifiesto el enraizamiento del poeta con su tierra y, a través de ella, su apertura al mundo entero (12).

Nos ofrece a un Cádiz hecho poesía, transmutado en imágenes sutiles y originales. Es un puñado de sal gaditana dispuesta con cierto dramatismo en algunos momentos y dotada de notable fuerza descriptiva:

> "¡Quita el dulce de membrillo,
> niña, del aparadó!
> Mareo de mecedora
> y bata blanca, y gomosos
> pelos negros en bandós".

El drama se convierte en tragedia, el juego en duelo y la canción en cante. La sangre, generadora de la vida, pasa a ser el emblema de la muerte. La muerte ya no es sólo el fin de la existencia, sino una dimensión esencial de la vida.

---

(11) PEMÁN describe y justifica este libro con las siguientes palabras: *Creo que la "Señorita" contiene los versos más "míos" de mi producción recogida en libros: y también, a fuerza de localismo, los más universales. Esto es ley general. "Para ser oído en el mundo –decía Cocteau– es preciso cantar posado en las ramas de su árbol genealógico". Y mucho más cuando este árbol es el ancho "drago" prefenicio de Cádiz... La fisonomía de Cádiz, tan peruana, tan genovesa; sus casas con tantos relojes ingleses; su puerto con el vapor de Tánger, entonces, cada dos días; todo es universalidad. Yo metí todo ese mundo gaditano en otro mundillo rítmico que va desde el zarandeo agitanado de la poesía folklórica de aquella hora hasta los más fríos y clásicos yambos y amfíbracos".* "Confesión General" en (*Obras Completas*, tomo I: 72).

(12) A juicio de M. Machado la clave de estos libros reside en el peculiar acento, *ese acento de Cádiz, a quien con ingenua sutileza atribuye Pemán gran parte de sus triunfos oratorios; ese acento inconfundiblemente suave y amable, es el que resuena ya a todo lo largo de la obra poética de Pemán, sea o no sea Cádiz o Andalucía el tema.* (1960: 15).

Elegía en la muerte del maestro

(En memoria de D. Antonio Chacón,
el gran cantaor gitano (13)

No sé si es copla gitana
o si es refrán español
el que nos dice que el sol
si hoy se va, vuelve mañana…

Tiene razón el refrán.
Hay mil cosas que se van,
y como se van volvieron.
Pero hay cosas que se fueron
y que ya no volverán…

Volverá, sí, la guitarra,
–esa que rompe y desgarra
con ayes el corazón–;
volverá a hablar de pasión
de un flamenco entre los brazos,
cuando le quiten los lazos
que ahora lleva de crespón,
y volverán a sonar
juntos guitarra y cantar,
con sus gritos de pasión
y sus notas de ilusión
y sus ternuras risueñas…
Pero ¡aquellas malagueñas
de don Antonio Chacón!

José María Pemán rinde tributo, también, a aquellas imágenes que se convirtieron durante la época neopopularista en símbolos cargados de extraordinaria fuerza expresiva y de intensos valores connotativos. De la misma manera que el granadino Federico García Lorca o el gaditano Vicente Carrasco, Pemán canta a la guardia civil, a los gitanos, a la luna a la carretera, a las sombras, a la naranja y a la tuna.

---

(13) Don Antonio Chacón (1886–1929) fue un cantaor dotado de una hermosa voz y de una técnica depurada que enriquecía con un prodigioso falsete. Gracias a su cultura cantaora y a su limpia dicción –además de interpretar los palos fundamentales–, hizo grandes unos cantes que, hasta entonces, se habían considerado de menor categoría flamenca como los fandangos, los caracoles, los mirabrás, las malagueñas, las medias granaínas y las cartageneras.

Los gitanos y la luna

Parejas de cuervos negros,
tricornio entre las tunas.

Mata tu sombra, gitano,
que está ya al salir la luna.

Y va cantando el carrero:
¡Viva la media naranja!
¡Viva la naranja entera!

Y ya, con la luna, más lejos:
¡Viva la guardia civil
que va por la carretera
a la vera de las tunas!

Mata tu sombra, gitano,
que ya ha salido la luna.

José María Pemán recreó romances como el de la "Cieguecita que vendía flores", compuso "canciones", "cantares", "cantarcillos", "villancicos", "soleares" y, hasta "sevillanas". Cantó a la "morena clara"

La que cantó aquella copla
que tenía un estribillo:
Lo moreno es lo que vale
en la mujer y en el trigo...

a las "salinas de San Fernando" en las que
El agua quieta se encharca
en el estero dormido.
El viento sueña escondido
en la vela de una barca…

al
¡barrio de los marineros…
en donde estaba mi amor!
Al fondo de cada calle
un mar de rosa y de sol.

a la "infanta jorobadita" quien
–No espero boda ni príncipes,
no hilo con oro ni plata.
Hilo rayos de lucero
y rayos de luna clara,
sin otra devanadera
que el anhelo de mi alma.

a la "Calle de la Pimienta", en la que
Misterio. Silencio. Calma.
La fuente que se lamenta.
En toda la calle alienta
como el recuerdo de un alma…
¿Fue una mujer *La Pimienta?*

a la "ropa en la azotea" que
entre rosas y geranios
bandera blanca, flamea"

y, en fin, a la tarde de toros, al minero, al sombrero cordobés, a la Feria de Abril de Jerez, al Nazareno, a Lola la de los pendientes, al Barrio de Santa María, al niño mariscador, a la Bahía, a la Caleta y… hasta a las manos de Lola Flores.

Juzgamos que, tras el análisis de las anteriores composiciones, podemos llegar a la conclusión de que a José María Pemán hemos de integrarlo en la relación de poetas que cultivaron la poesía neopopularista (14): sus creaciones representan la síntesis armoniosa de las dos corrientes principales. Su poesía, ingenua, infantil y juguetona es, al mismo tiempo, profundamente emotiva y dramática, divertida y honda: lo mismo canta por alegrías que se arranca por soleares o seguiriyas; la mezcla de lo sagrado y lo profano, la inserción de

(14) José María Pemán estuvo unido a la "Generación del 27" por cronología y también por amistad con muchos de sus componentes y demostró su capacidad para cantar el mundo andaluz, sobre todo el gaditano. Del aspecto popular de su obra, María del Carmen García Tejera (1986: 36) señala un regionalismo rústico localizado en dos zonas geográficas, que dan lugar a sendos períodos: el primero, de sabor castellano, se refleja en *De la vida sencilla* (1923) y *Nuevas poesías* (1924). En estas obras se observa un acercamiento a la tradición popularista. El segundo período es andaluz y posee, por lo tanto, un tono más sincero y más autóctono. Abarca obras posteriores como *A la rueda, rueda…* (1928), *El barrio de Santa Cruz* (1931) y *Señorita del Mar* (1934).

incoherencias en el curso del poema, el método de la mera alusión y la expresión lacónica y, sobre todo, en el uso de las imágenes de los diferentes tipos –epítasis, metáforas, símbolos, mitos–, no sólo como elemento decorativo, sino como verdadera sustancia. (Cfr. Zardoya, C., 1954: 259–326).

Sobre el carácter andaluz de toda la poesía de Pemán no cabe la menor duda: andaluces son sus motivos, su sentido de la armonía, del color y de la luz, su dominio de la melodía, del ritmo y del compás, su concepto del ángel, del humor y de la gracia, su aristocracia, su nobleza y su señoría. Juan Lacomba escribía lo siguiente:

> "Porque al encontrarse a sí mismo y encontrar su hora, Pemán ha encontrado también su tierra. Y ahora, nos presenta ante nuestros ojos la nueva poesía andaluza por su tema y por su fluidez. Ahora resulta que su Andalucía, la tierra del color, es mucho más honda y profunda en él que su Castilla la tierra de la hondura".

Pemán, como lo han recordado casi todos sus biógrafos y críticos, era un gaditano apasionado; su mayor alegría, confesaba, era siempre perder Cádiz, sólo por la ilusión de volver a ganarlo (15). Escuchemos su propia confesión:

Soy andaluz

Soy andaluz: andaluz,
que es decir con ufanía
gran señor de la armonía
y emperador de la luz.

Soy del egregio solar
reverberante sonoro
de las cigarras de oro,
nacidas para cantar.

---

(15) "Me gusta Cádiz –decía en una de sus conversaciones con su biógrafo Marino Gómez Santos–; el Cádiz de fines del siglo XVIII y principios del XIX fue excepcional, como lo fue el Cádiz romano: la tercera ciudad del Imperio. Cádiz tuvo entonces veintidós librerías; tres teatros constantes, más uno de comedia francesa; en Cádiz establecieron casi todos los países europeos sus primeros consulados; allí fue la primera Escuela de Medicina, el primer Conservatorio de Música, el Casino más antiguo de España. Eso que se llama "opinión pública" nació en la calle Ancha en los días de las Cortes. Y las cotizaciones bursátiles y mercantiles de la calle Nueva valían en el mundo como hoy las de la City y Wall Street". (Cf. GASCO CONTELL, E., 1974: 30).

¡Noble oficio el de cigarra,
y noble mano la mano
hecha para el soberano
gesto de herir la guitarra!

¡Y noble esta tierra mía,
florida, a fuerza de afanes,
de coplas y de refranes,
de indolencia y de ironía!

Esta limpia aristocracia
de andaluz, sólo me obliga
a que cante y a que diga,
con claridades de gracia,
en un verso musical,
cuanto sueñe cuanto sienta.
¡Que sólo me pidan cuenta
de si canté bien o mal!

Porque yo soy andaluz,
que es decir, con ufanía,
gran señor de la armonía
y emperador de la luz.

El virtuosismo expresivo de José María Pemán, su conocimiento vivo y su afán vitalizador de la tradición literaria… hemos de considerarlo como miembro integrante del colectivo de poetas que nacieron en su época y en su suelo andaluz.

José Antonio HERNÁNDEZ GUERRERO

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALBERTI, R., 1973, "La poesía popular en la lírica española contemporánea, en *Prosas encontradas*, recogidas por Robert Marrats, Madrid, Ayuso: 127–128.

ALONSO, D., 1971, *Poesía Española*, Madrid, Gredos.

ALONSO, D., y BOUSOÑO, C., 1970, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos.

CIRIZA, M., 1974, *Biografía de Pemán*, Madrid, Editora Nacional.

DÍAZ–PLAJA, G., 1948, *Historia de la poesía lírica española*, Barcelona.

GARCÍA LORCA, F., 1974, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar.

GARCÍA TEJERA, M. C., 1986, *Poesía Flamenca*, Cádiz, Servicio de Publicaciones.

GASCÓ CONTELL, E., 1974, *Pemán*, Madrid, Epesa.

GONZÁLEZ CLIMENT, A., 1964, *Flamencología*, Madrid, Escelicer.

MACHADO, M., 1972, "Prólogo" de *Obras selectas, inéditas y vedadas de José María Pemán*, Barcelona, Dopesa.

MACHADO, M., 1960, "Palabras preliminares de…", en *Poesías selectas*, Madrid, Escelicer.

MACHADO, M. y A., 1973, *Obras Completas*, Madrid, Plenitud.

MENÉNDEZ PIDAL, R., 1953, "Para la definición de la poesía tradicional", en *CHA*, XVII, núm. 47: 159–164.

PEMÁN, J.M., 1947, *Poesías*, en *Obras Completas*, Madrid, Buenos Aires, Cádiz, Escelicer, S.L.

PEMÁN, J.M., 1932, en *Isla*, nº 1: 2, Cádiz.

SIEBENMANN, G., 1973, *Los estilos poéticos en España desde 1990*, Madrid, Gredos.

SOBEJANO, G., 1954, "Notas tradicionales en la lírica de Antonio Machado, en *Revista de Filología*, nº 66: 112–151.

ZARDOYA, C., 1954, "La técnica metafórica de Federico García Lorca", en *Revista Hispánica Moderna*, núm. 4: 259–326.