

JOSE MARÍA GABRIEL Y GALÁN Y EL MODERNISMO

CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

RESUMEN: La autora detalla que para valorar el ambiente en que se gestó la obra del poeta salmantino es conveniente contrastar acontecimientos sucesivos en el tiempo que tienen que ver con la recepción del modernismo en España, y como consecuencia, con ese giro cultural y literario que pone en marcha las letras del siglo xx.

ABSTRACT: The author explains that to assess the atmosphere in which the work of the Salamanca poet developed it is necessary to contrast successive events in time having to do with the reception of Modernism in Spain, and, as a consequence, with the cultural and literary turn taken by literature in the 20th century.

PALABRAS CLAVE: Modernismo / Darío / *Azul* / Pardo Bazán.

* Universidad de Salamanca.

Los treinta y cuatro años de vida de Gabriel y Galán, de 1870 a 1905, transcurren paralelamente al movimiento poético modernista cuyos procedimientos renovadores son visibles en algunos escritores americanos en la misma década de su nacimiento, y cuyo desenvolvimiento va a alcanzar su culminación con la obra de Rubén Darío, primero con *Azul...* en 1888, luego con *Prosas profanas* en 1896 y con el madrileño *Cantos de vida y esperanza* en 1905. Que Gabriel y Galán conociera algún poema de Darío e incluso alguno de sus libros cabe dentro de lo esperable, pues la obra del nicaragüense corría ya por España en los años de su formación e iba recibiendo encontradas opiniones. Para valorar ese ambiente en que se gestó la obra del poeta salmantino es conveniente contrastar acontecimientos sucesivos en el tiempo que tienen que ver con la recepción del modernismo en España, y como consecuencia, con ese giro cultural y literario que pone en marcha las letras del siglo xx.

El 22 y el 29 de octubre de 1888 se produce el espaldarazo de Juan Valera, no exento de algunos reproches, al joven poeta nicaragüense Rubén Darío tras el conocimiento de su libro *Azul...* mediante un artículo que dentro de la sección "Cartas Americanas" publica en *Los lunes del Imparcial* de Madrid. En contraste, al año siguiente, en junio de 1889, se publica en el satírico *Madrid Cómico* el primer paliq-ue de Clarín, esta vez velado y sin alusión directa, cosa que hará con nombre y apellidos el año siguiente en otro dedicado a responder al poeta salvadoreño Francisco Gavidia¹, amigo de Darío. A partir de entonces menudearán en la prensa los ataques del autor de *La Regenta*, llenos de jocosa incomprensión que marcaron el tono inicial con que fue recibido el modernismo en la capital de España. Cuando en 1892 Rubén Darío realiza la primera visita a nuestro país, aunque no puede hablarse de una crítica favorable, llegó a disfrutar de cierto prestigio y curiosa fama entre los intelectuales del momento y supo conquistarse la estima y protección de muchos otros; es la época de la amistad de Salvador Rueda y de la recepción amistosa por parte de la intelectualidad madrileña, entre ellos Gaspar Núñez de Arce, Ramón de Campoamor y Marcelino Menéndez y Pelayo, y de los asiduos a las tertulias de Juan Valera o de Emilia Pardo Bazán. Publicadas *Prosas profanas* en 1896 y viviendo lejos de España, en Buenos Aires, continúa la división de opiniones en la intelectualidad española frente a la obra de Rubén Darío y sobre todo siguen siendo muy comentados los ataques de Clarín, que paradójicamente contribuyó a hacer famoso el nombre del poeta centroamericano, aunque ya algunos escritores salen abiertamente en su defensa, como es el caso de Benavente en 1898 en varios artículos, "Modernismo. Nuevos Moldes", "Filosofía de la historia" y "Rubén Darío"², que está dedicado a realizar un bosquejo de la vida y obra del nicaragüense como preludio a su inminente viaje a España.

1. "A bombo me suena a mí no poco de lo que dicen de esas docenas de poetas insignes americanos los críticos *viajantes* literarios que por acá nos quieren unir con América por medio de un cable de rípios de aqueude y allende el Atlántico [...] ¿Quién mete al Sr. Valdivia (Gavidia), que está tan lejos, en estas cosas nuestras? ¿Vamos nosotros a la América Central a ver si él disputa o no con D. Simeón, digo, D. Rubén" (CLARÍN. Paliq-ue "Respuesta al poeta salvadoreño Francisco Gavidia". En *Madrid Cómico*, 5 de abril de 1890). Citado por LOZANO, Carlos. *La influencia de Rubén Darío en España*. León, Nicaragua: Editorial Universitaria, UNAM, 1978, p. 10.

2. BENAVENTE, Jacinto. "Modernismo. Nuevos moldes". En *Madrid Cómico*, 5 de marzo de 1898; "Filosofía de la historia". En *Lunes de El Imparcial*, 10 de septiembre 1898; "Rubén Darío". En *Madrid Cómico*, noviembre de 1898. Citado por LOZANO. *Op. cit.*, pp. 42 y ss.

En efecto, en 1900, ya en su segunda visita a nuestro país, aunque continúa el mismo tono de hostilidad, se percibe que el movimiento que encabeza Darío tiene un futuro ganado cuando los jóvenes como Manuel Machado y sobre todo Juan Ramón Jiménez, salen en su defensa, frente a un Leopoldo Alas que se torna condescendiente³ y atenúa las imágenes grotescas. Muerto Clarín en 1901, la aparición de *Cantos de vida y esperanza* en Madrid en 1905, año en que fallece el poeta salmantino, supuso el triunfo de la obra dariana en el mundo español y la crítica acabará reconociendo otros valores en esa poesía que si bien continúa modernista, ha paliado su preciosismo. Ello supondrá la aceptación al menos parcial de la obra rubeniana, aunque durante mucho tiempo quedará oscurecida por la famosa y dañina dicotomía abierta entre la “Generación del 98” y el “Modernismo”⁴ en la que éste llevaba la peor parte.

Es indudable que Gabriel y Galán escuchó y leyó los ataques contra el modernismo encarnado en Darío y que él mismo los compartió, pues esa estética se percibía en su ambiente como agresora de los más sagrados y conservadores principios hispanos que también encarnaba su propia obra. Se decía de los modernistas: que destruían la lengua española; que ignoraban los principios de la gramática; que usaban neologismos imposibles y una libertad léxica insoportable; todo ello por empeñarse en seguir pautas foráneas y adorar la imitación de lo francés. Además eran decadentes y coloristas y por si fuera poco amanerados. Pecados todos ellos contemplados como atentatorios de la tradición literaria mantenida hasta entonces. Más imposible era que el poeta salmantino se sintiera llamado en sus años juveniles por esa poesía modernista, ya que en más de una ocasión manifestó su aversión por ese movimiento, a lo que se unía también la ascendencia que Unamuno tuvo sobre sus opiniones y las reservas que el rector salmantino expresó hacia el galicismo mental que el modernismo, a su parecer, conllevaba. Dice Fernando E. Gómez Martín que los testimonios de Galán

respecto a la poética fueron siempre claros y contundentes; en el *Epistolario* de Cividanes, en las cartas dirigidas a Unamuno y en actos públicos diversos (Ate-neo, discursos) apreciamos la misma postura: desdén o desprecio hacia los nuevos moldes y voluntad inquebrantable de continuar con su venero, que era ‘inagotable’⁵.

3. “...Por Dios, Rubén Darío; usted que es tal listo; y tan elegante... a la española cuando quiere; déjese de esos ‘galicismos internos’, que son los más peligrosos. ¿Para qué ese afán de ser extranjero?” (CLARÍN. “Cosas del Cid”. En *Madrid Cómico*, 17 de febrero de 1900, citado por LOZANO. *Ibid.*, p. 67).

4. DÍAZ-PLAJA, Guillermo. Condensó esta oposición en su libro *Modernismo frente a Noventa y ocho*. Madrid: Espasa Calpe, 1951.

5. GÓMEZ MARTÍN, Fernando E. *Gabriel y Galán intérprete del 98. Correspondencias literarias con Miguel de Unamuno y Antonio Machado*. Eds. Universidad de Salamanca, 2003, p. 101. Añade: “En carta a Casto, su amigo, no tiene inconveniente en burlarse de lo que denomina el ‘gay trinar’ parodiando en alguna de sus cartas decires artificiosos y modernistas”.

De todos modos sorprende observar, cómo en el interesante trabajo de Gómez Martín, se toma como centro la comparación de la obra de Galán con poetas finiseculares, y más en concreto, se proyecta su trabajo como obra próxima o dialogante con la de Miguel de Unamuno o de Antonio Machado, en un intento de situar en su tiempo la obra del poeta y, por qué no, de elevar su importancia en el contexto literario; eso sí salvándole de cualquier contaminación con el movimiento modernista, que se entiende por su único rasgo esteticista. Esta actitud le lleva a olvidar que el modernismo fue un movimiento amplísimo y escasamente monolítico y que acogió en su larga periodización fases numerosas y temáticas variadas, con lo que antes de Rubén hubo otros autores y que la obra de otros muchos coetáneos, como la de Unamuno, o la de Machado, forman parte de ese amplísimo movimiento finisecular, si bien con sus características personales, con igual derecho que el máximo de sus exponentes, Rubén Darío, con las suyas.

Pero primero de todo el modernismo finisecular es una actitud ante el mundo y ante las cosas. Se ha dicho que “Desde Baudelaire, la estética de la modernidad ha sido constantemente una estética de la imaginación, opuesta a todo tipo de realismo”⁶, como resultado del rechazo de la estética del siglo precedente, y en este sentido el poeta de Frades, se erige en su producción como contrario a una práctica de lo imaginario por su total defensa de la cotidianidad de las cosas. No hay tampoco en él la búsqueda del estilo que define al artista del modernismo y que se puede condensar en la declaración de Valle-Inclán en 1903 cuando expresa:

De esta manera hice mi profesión de modernista: buscándome en mí mismo y no en otros. Porque esa escuela literaria tan combatida no es otra cosa [...]. Si en la literatura existe algo que pueda recibir el nombre de modernismo, es, ciertamente, un vivo anhelo de personalidad, y por eso, sin duda, advertimos en los escritores jóvenes más empeño por expresar sensaciones que ideas⁷.

Las sensaciones frente a las ideas, o frente a las cosas, ésa era la pauta que exigía el modernismo. No es el poeta de Frades proclive a las sensaciones, y mucho menos a las que provenían de los sentidos más a flor de piel, como las producidas por los efectos de las sinestesias tan frecuentes en la poesía modernista. Tampoco Gabriel y Galán se busca a sí mismo en un estilo, su objetivo es fijarse en un mundo que vuelca en sus obras, un mundo que le está muy próximo y con el que se siente identificado. Además su postura ante la sociedad es de inserción y conformidad, como maestro y como propietario rural, y aunque podemos encontrar en sus versos una cierta denuncia de las injusticias de su época, su actitud no puede ser entendida dentro de un movimiento en el que domina un

6. CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Trad. de María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos, 1987, p. 63.

7. VALLE-INCLÁN, Ramón del. “Prólogo a *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas*. 1903, 2.^a ed., 1908. Citado por GULLÓN, Ricardo. *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Labor, 1980, pp. 191-192.

tipo de poeta ciudadano inserto en un ámbito controlado por las reglas de la sociedad comercial burguesa. Según ha expresado Gutiérrez Girardot, el artista finisecular modernista reacciona con un rechazo a la sociedad que lo marginaba, llegando a precisar que como consecuencia, “La evasión de la cárcel de su siglo, abre las puertas de la fantasía y del sueño. [Para instituir la] Negación del presente y [la] evasión a otros mundos” y concluye: “éstas son las dos características del artista en la moderna sociedad burguesa”⁸. Así, el artista finisecular del modernismo debe ser entendido en un ambiente conflictivo, nada cómodo, pues aunque vive en una sociedad que detesta, pues le incomoda el mundo burgués, se refugia en un interior en el que construye su obra literaria con la conciencia de la importancia del estilo y de la búsqueda de la expresión de lo bello. “Y allí crea su otra existencia antiburguesa, aunque los elementos con que lo hace, lo lejano y lo pasado, sean los mismos con los que el burgués ha amueblado su *interieur*”⁹. Ese *interior* imaginario es el que no existe en Gabriel y Galán quien, frente al poeta modernista, caracterizado por escribir en su casa, reconcentrado en su activa vida interior y atento a su imaginación, escribe al aire libre, en contacto con la tierra y la naturaleza. Gabriel y Galán confesaba:

Mientras ellos trabajan, es cuando escribo versos; todos los hago en el campo, tumbado en el santo suelo, a la sombra de una encina [...] En la mesa de mi despacho, viendo delante plumas y chirimbolos, soy incapaz de escribir una aleluya [...] Ésta es mi vida en los días laborables [...]. En los festivos, después de oír Misa, predico discursos en verso, desde el balcón del Ayuntamiento, para que los que me escuchan sean más buenos¹⁰.

Claro que tras estas palabras se trasluce ya una postura decimonónica, que lo excluiría de cualquier actitud moderna, no hay sentido profesional del trabajo literario, y en todo caso lo colocaría en esa línea inclasificable o indecisa de la literatura. Ésta ha sido la línea predominante durante mucho tiempo respecto a la obra de Gabriel y Galán, sobre todo porque la crítica ha ido apoyándose en el interesante trabajo de uno de sus mejores críticos, D. César Real de la Riva, que en 1951 defiende que no es ni clásico ni neoclásico, ni romántico ni postromántico, pues frente a la fantasía de la poesía nueva de su tiempo, “Su adentramiento en las cosas da a su poesía un tono épico, impersonal, esencial, casi religioso. Anhela quietud y paz, no libertad o rebeldía; y sus versos transpiran una seguridad y entereza del todo antirománticas”¹¹, y entre los parangones que realiza con poetas que le anteceden,

8. GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983, p. 56.

9. *Ibid.*, p. 59.

10. GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano. *Biografía de Gabriel y Galán*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1956, citado por SÁNCHEZ COBALEDA, José. *Personalidad y obra de Gabriel y Galán*. Salamanca: Publicaciones de la Diputación Provincial, 1971, p. 35.

11. REAL DE LA RIVA, César. *Vida y poesía de José M.^a Gabriel y Galán*. Salamanca: Publicaciones de la Diputación Provincial, 1954, pp. 70-71.

lo relaciona muy en especial con Zorrilla citando un poema como “Mi música”; no se puede olvidar que el poeta de Valladolid es, entre los románticos nuestros uno de los más próximos, junto con Bécquer, a la renovación colorista del verso. Decisivo también es que Real de la Riva aproxime a Galán, –y tal vez sea el primero en hacerlo– al concepto lírico de Antonio Machado que en 1903 proponía que “el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu, lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice”. Claro que Galán no es poeta simbolista, pero no deja de ser un acierto pensarlo más próximo a la poesía de Machado que a otros escritores coetáneos, para llegar a la conclusión de que “no fue un modernista, que no lo hubiera sido tampoco de haber vivido más; que no lo quería ser; que no lo podía ser”¹². Ante esta afirmación puede pensarse que, aunque con argumentos, los futuribles son meros juicios inaprensibles. Pero fijémonos en que este mismo crítico no niega la posibilidad de la presencia de elementos modernistas en el poeta salmantino al aducir: “Posiblemente Unamuno le había hablado a Galán en sus charlas de Guerra Junqueiro, como de José Asunción Silva –cuya colección de poesías se publicó por primera vez y precisamente con prólogo de Unamuno en 1908– así como de otros poetas modernos”, para concluir que “tales influencias modernistas que no negamos del todo, pero que son superficiales y atinentes sobre todo a la forma”¹³. Claro que como la crítica de Real de la Riva se realiza en plena efervescencia de la dicotomía Modernismo-98, en correspondencia con su época, de nuevo nos encontramos la división, hoy muy discutible, de la trayectoria de los poetas finiseculares:

En la poesía moderna española hay un cauce que va de Zorrilla a Salvador Rueda y de éste a Rubén Darío y a Juan Ramón Jiménez, que da carne sensible y bella epidermis a nuestra lírica. Pero hay otra línea representada por Unamuno, Antonio Machado y Miguel Hernández que, diríamos, lo dan nervio y hueso humano y metafísico. En esta dirección está Gabriel y Galán y precisamente como humilde pero auténtico adelantado, como sencillo poeta labrador que ara y canta¹⁴.

Situado en el cruce de dos siglos, es visible que la crítica, ante la obra de Gabriel y Galán, se ha debatido entre los que lo ensalzan como “auténtico poeta” como es el caso de José María de Cossío, aunque lo considere representante del “naturalismo rural”, dentro de una fidelidad a “una tradición *villanesca* a la que se sintió ligado sin conocer acaso su existencia”¹⁵, y otras tan dispares e incluso injustas como la de Valbuena que aprecia que tiene dotes líricas pero un rasgo incompatible con la excelencia poética, “una modesta concepción burguesa del mundo y de las

12. *Ibid.*, p. 76.

13. *Ibid.*, pp. 77-79.

14. *Ibid.*, pp. 79-80.

15. COSSÍO, José María de. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, vol. II. Madrid: Espasa Calpe, 1960, pp. 1255 y 1269.

cosas, una interpretación vulgar de los temas campestres¹⁶. Ante ello no se puede negar que su concepción de la poesía nada tiene que ver con la poética modernista implantada por Darío, pues no siente la creación de la palabra como condicionamiento necesario y tangible, en cambio, con cierto anacronismo, nos habla de la inspiración, y su manera de expresarlo es la de un neoplatonismo anclado a sus creencias religiosas, como lo evidencia esta cita de su epistolario:

Si el tema es de verdad poesía, no se agotará jamás. Yo, sí, podré agotarme mañana; pero el venero del sentimiento de lo bello y de lo bueno es inagotable: como que viene de un océano que no tiene hondón ni orillas... Llámalo Dios¹⁷.

Y en todo caso esta expresión viene a coincidir con la opinión, más ponderada y justa de Federico de Onís que lo ubica dentro de un tradicionalismo hondo cuyo fin es elevar la entraña popular, un tradicionalismo “sano, alegre y sereno”, tolerante, que trasciende de lo regional y “simplifica y acentúa lo rústico y primitivo”.

Si Galán se hubiera mantenido en este terreno, depurando su expresión del exceso, vulgaridad y pedantería de la retórica del siglo XIX que abundan aun en sus mejores composiciones, hubiera llegado a ser el verdadero gran poeta que llevaba dentro y que se manifiesta en ciertos aspectos de su poesía con fuerza y originalidad que, a pesar de sus defectos y de sus detractores, aseguran a su obra no sólo la popularidad de que goza, sino vida permanente y un lugar propio en la literatura de esta época¹⁸.

De todo ello se deriva la dificultad de encasillamiento dentro de la historia literaria, lo que les llevó a algunos historiadores de la literatura a colocarlo entre los autores decimonónicos, y a otros, que más le conocen, a buscarle otro lugar más estable y menos discutible. Por ello, siguiendo la pauta que inició Real de la Riva, algunos estudiosos más recientes han propuesto con empeño su tangencialidad especial con la denominada “Generación del 98”. Así María Romano Colangeli le reconoce un deseo de renovación con inclinación al perfeccionamiento y la evolución espiritual en una época en la que no pudo ser ajeno a las renovaciones literarias¹⁹, y Fernando E. Gómez Martín llega a justificar ese vuelco popular del autor como un intento intrahistórico, porque “paralelamente a las disecciones literarias de

16. VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia de la Literatura Española*. Citado por COBALEDA. *Op. cit.*, p. 70.

17. GABRIEL Y GALÁN, José María. *Epistolario*, seleccionado por SANTIAGO CIVIDANES, Mariano de. Madrid: Gráficas Excelsior, 1918, p. 58.

18. ONÍS, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. New York: Las Américas Publishing Company, 1961, pp. 544-545.

19. María Romano Colangeli le reconoce “accenti di modernità, espressioni ed atteggiamenti stilistici nuovi ed originali” (p. 217) aunque no lo sitúa próximo al grupo finisecular español. Vid. *La poesia di Gabriel y Galán*. Bologna: Casa Editrice Prof. Ricardo Patron, 1965, p. 53.

célebres escritores (Unamuno, Ganivet) el charro se lanza hacia la colectividad, a la intrahistoria real y vivida del campesinado sencillo, en un claro deseo de comunión con las gentes, con sus paisajes y ámbitos de vida²⁰, y llega a denominar a esta tendencia “regionalismo noventayochista” que Miguel de Unamuno se encargará de fomentar en el ambiente salmantino. Su tesis tiene interés pues ilumina una parte oscura de la historia de nuestra poesía en un momento en que emerge la tradición y se enseorea su defensa en busca de una esencia revitalizadora. Castilla, identificada con lo salmantino, se convierte en el centro de la obra del poeta conformando un “casticismo populista [que] sitúa a Galán en la corriente intrahistórica del gran filón de literatura popular que brota por estas fechas en España”²¹. Es así como se formaría su concepción poética apegada a lo cotidiano, a la preocupación por el trabajo, la educación y la cultura de las gentes humildes, como bien ha notado en su estudio María Romano, en una poesía plena de sentimiento compasivo pero a la vez sin acritud al denunciar las injusticias dentro del reformismo social que ya observó en nuestro poeta Emilia Pardo Bazán cuando se refiere a él como “altamente social”²², pues ciertos deseos de regeneración están presentes en varios poemas, como en el “Canto al trabajo” de *Nuevas Castellanas*. Un empeño que no debe ser desligado de las directrices de la Institución Libre de Enseñanza, que, creada en 1876, propone un estímulo regenerador y a la vez la penetración en el alma nacional con la pretensión, como proponía Giner de los Ríos, de “Levantar el alma del pueblo entero”²³. Pero tales rasgos, y precisamente porque aparecen, no se apartan de los impulsos finiseculares, o por lo menos su resultado no tendría que haber supuesto un obstáculo para que Gabriel y Galán se integrase en el movimiento renovador. Lo popular se amalgama en el primer modernismo, en Martí cuando armoniza las seguidillas en su primer libro *Ismaelillo* de 1882 y en los *Versos sencillos* [1891], y en el tardío posterior a Darío, como temática, muy especialmente cuando Herrera y Reissig recoge a los curas, las llaveras y las pastoras para mitificar el ambiente rural de una zona de Uruguay, o bien cuando ya en el postmodernismo el argentino Fernández Moreno describe las aldeas de su infancia o el entorno del campo argentino y utiliza un estilo rectificador del modernismo y pretendidamente sencillista. Pero resulta evidente que la diferencia irónica marca un poema como “El cura”²⁴ de Herrera y Reissig fechado hacia 1904, frente al serio realismo exento de moralización de Galán. Y sin embargo el tiempo del poeta salmantino es el del Fin de siglo. Federico de Onís lo sitúa en su antología

20. GÓMEZ MARTÍN, Fernando E. *Gabriel y Galán intérprete del 98. Correspondencias literarias con Miguel de Unamuno y Antonio Machado*. Op. cit., p. 17.

21. *Ibid.*, p. 20.

22. Vid. GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo. *Gabriel y Galán*. Madrid: Imp. de Juan Pueyo, 1918, p. 172.

23. JIMÉNEZ, Alberto. *Historia de la Universidad Española*. Madrid: Alianza Ed. 1971, p. 389.

24. Por ejemplo cuando dice del cura: “De su mano propicia, que hace crecer las mieses,/ saltan como sortijas gracias involuntarias;/ y en su asno taumaturgo de indulgencias plenarias,/ hasta el umbral del cielo lleva a sus feligreses...” (HERRERA Y REISSIG, Julio. *Poesía completa y prosa selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 13).

dentro del lapso temporal del “Triunfo del Modernismo: 1896-1905” dividido a su vez en tres apartados, el primero dedicado a los “Poetas españoles” donde incluye a Unamuno, Villaespesa, Manuel y Antonio Machado y Valle-Inclán entre otros; el segundo a “Poetas americanos” donde introduce a Guillermo Valencia, Leopoldo Lugones, Amado Nervo y Julio Herrera y Reissig; y, por último, un tercer apartado que denomina “Poetas regionales” donde comenta e incluye poemas de los españoles Vicente Medina, José María Gabriel y Galán, y Antonio Casero, y de los americanos “El viejo Pancho” (José Alonso y Trelles) y Miguel A. Camino, encontrando en todos ellos una confluencia en el uso de lo popular. Resulta obvio decir que Onís aprecia más la obra de los dos primeros citados y sobre todo la de Gabriel y Galán, y al justificar su valoración de este último, con gran sentido, juzga que los elogios contemporáneos que recibió procedían no tanto del entusiasmo por su obra sino de la “protesta y censura contra las tendencias revolucionarias de la nueva literatura”, y añadía que “aunque católico y tradicionalista sincero, estaba en la parte primera y mejor de su obra más cerca de su época que de los reaccionarios que le aplaudían, [pues] su sentimiento del paisaje castellano es el mismo de Unamuno, uno de los rasgos más característicos de la época”. Y lo consideraba “modernista más que reaccionario” pues su intento descendía de la poesía rústica antigua y de las vivencias vividas y sinceras que desde niño aprendió en los pueblos y alquerías de Salamanca²⁵. Puede ser que Federico de Onís se dejara llevar por la simpatía hacia el paisano, pues no es tan patente esa procedencia intencionada de la poesía clásica popular, pero también es indudable que Onís conocía mejor que nadie la poesía de su época y que supo adelantar una clasificación más que aceptable de la organización de los poetas en el siglo. No se puede negar, entonces, que el lapso temporal durante el cual escribe su obra Gabriel y Galán está dentro de la vigencia del modernismo o si queremos, dentro del ambiente finisecular que engloba también las consecuencias de la derrota del 98, y que no hay que entender de forma enfrentada tal y como está expresado en el estudio de Díaz Plaja. En el modernismo poético evolutivo también cabía el despojamiento y la búsqueda de la sencillez, que se afianzaría a partir de la publicación de *Cantos de vida y esperanza*, libro que abrió lo que se llamó el “mundonovismo” y que constituye el comienzo del postmodernismo. Muchos y variados poetas integran esta tendencia que se consolida en la primera y segunda década del siglo xx y cuyo germen estaba ya en el modernismo, como respuesta tenuemente beligerante ante lo artificioso. Entendido así el movimiento finisecular, la poesía de Galán tendría una justificación, y la podemos presentar como inserta en esos intentos de depuración, que en su caso se realiza mediante la inserción de motivos populares y de la esencia de lo natural cotidiano. La corta duración de su obra, de 1901 a 1905 es evidente que no lo favoreció y es imposible saber cuál hubiera sido su evolución. Por tanto considerarlo tan sólo “epígono del costumbrismo decimonónico” no define en toda su plenitud su

25. ONÍS, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. New York: Las Américas Publishing Company, 1961, pp. 544-545.

postura, pues el efecto de captación de lo natural va más allá que la simple descripción, como es bien perceptible en muchos poemas, y hace bien Fernando Gómez en insistir en su crítica social y su dolor de la patria así como en la interiorización del naturaleza castellana²⁶. En consecuencia defender que esta poesía regional tiene sentido dentro del conjunto del 98, aunque sea una poesía menor, es una posición acertada, pues no resulta ajena a intentos coetáneos como es el caso de la obra del murciano Vicente Medina. En efecto, ambos poetas recurren a los motivos de sus zonas natales y éste es justamente un sesgo postmodernista que se puede definir como intrahistórico si atendemos a la caracterización de Unamuno. Pero es que ese brote costumbrista que Gómez sitúa en 1904 y del que Unamuno se considera responsable²⁷ es algo que se ha ido gestando en la poesía modernista de otros países de nuestra lengua. E incluso el intento del rector salmantino de conformar una especie de escuela poética de raíz popular puede retrotraerse bastante más, a la década de 1890, pues tras leer el poema “Martín Fierro” del argentino José Hernández, confiesa que veía en su poema “un arma de combate, algo que ayudara a devolvernos a la poesía del pueblo”, porque la poesía del momento necesitaba una renovación, aquejada como estaba “atestada de neo-gongorismo, neo-culteranismo, decadentismo, parnasianismo, pseudo-realismo, y plagada, en fin, de todas las lacerias que brotan del yo satánico e insoportable”²⁸. Su propuesta de tomar al pueblo como fuente palpitante de vida fue defendida entre sus amigos, pues reconoce haber emprendido una labor de apostolado a favor de este tipo de poesía, uno de ellos fue Cándido Rodríguez Pinilla (1856-1931), su mejor amigo en la Salamanca de esas fechas, pero quien mejor lo practicó, según referencia del propio don Miguel, fue Luis Maldonado de Guevara (1860-1926) que un día le vino “con la buena nueva de haber topado a un Martín Fierro charruno, de haber descubierto en este hermoso campo de Salamanca, en plena charrería, en Robliza en fin, un ciego autor de unos cantares que había él, Maldonado, recogido de boca de su criado”²⁹. Y aunque Unamuno advertirá pronto el engaño no dejará de defender que “Sentir como el pueblo, pero con más intensidad que él, he aquí lo que constituye el verdadero poeta”³⁰. También al mismo tiempo, en la búsqueda de ese sentir popular y primigenio, Unamuno publica en 1902 *Paisajes*, en naciones como Argentina, y México ese impulso se percibirá en la década siguiente, se buscará lo cotidiano, se ahondará en el clasicismo. Aunque es evidente que la poesía de Unamuno va más allá que la de Galán, porque está menos sujeto al motivo cercano y tiene mayor capacidad para universalizar los temas. Por eso que Unamuno aplaudiera con fervor la obra de Gabriel y Galán en el momento

26. GÓMEZ MARTÍN, Fernando E. *Gabriel y Galán intérprete del 98. Correspondencias literarias con Miguel de Unamuno y Antonio Machado*. Op. cit., pp. 40 y 44.

27. *Ibid.*, p. 53.

28. UNAMUNO, Miguel de. “Prólogo”. En GUEVARA Y OCAMPO, Luis Maldonado de. *Querellas del ciego de Robliza*. Prólogo de Miguel de Unamuno. Edición del centenario. Salamanca: Talleres Gráficos Cervantes, 1960, p. 11. Se publican por primera vez anónimas en 1894.

29. *Ibid.*, p. 14.

30. *Ibid.*, p. 17.

de conocerla no tiene nada de extraño, pues sintonizaba bien con su propuesta poética.

La recepción de la poesía de Gabriel y Galán en el siglo xx oscila entre los que aprecian su clasicismo y los que lo incluyen en paralelo o incluso próximo a procedimientos finiseculares. Un caso excepcional, por su importancia, es el del dominicano Pedro Henríquez Ureña que en un texto que fechado en México en 1907, que luego incluyó en *Horas de estudio*, calificaba a Galán como el autor que “en la poesía de nuestra época [ha dado] la nota clásica y la nota rústica, espontáneas ambas y genuinas” y lo entendía como “una personalidad original y vigorosa”³¹, para erigirlo en “un clásico del siglo xx, un poeta raro y singular en nuestra época”, pues su clasicismo se aparta del que practicaron los modernistas hispanoamericanos en una asimilación del clasicismo no moderna sino que “Gabriel y Galán, en cambio, era clásico por temperamento y por educación”³². En cambio, Gerardo Diego destacaba su posición oscilante entre la poesía del xix, por sus rasgos descriptivos y morales, y la poesía del xx pues “La métrica de Gabriel y Galán es ya métrica en gran parte modernista, que no se explica sólo por herencia de Zorrilla, sino que hay que cotejar con la española de Unamuno y de Rueda, la de éste sobre todo, y con la americana de Rubén y de Silva”. E insistía en algo que parece evidente al leer sus versos: “Nuestro querido José María es un gran músico del verso; su oído es muy delicado, y su métrica variada le proporciona notables aciertos de expresión” y concluye que

si hubiera vivido algunos años más el refinamiento, la independencia y libertad de sentimiento poético, que acusan sus últimas y mejores poesías, se hubieran acentuado hasta incorporarle resueltamente a la mejor poesía, a la siempre difícil poesía, que es y fue siempre la verdadera poesía perenne, poesía que él alcanzó en sus mejores y más inspirados trances³³.

Esta opinión de Gerardo Diego se uniría a ciertas intuiciones que encontramos en los críticos y prologuistas de su época cuando aceptándolo o rechazándolo valoran el momento modernista en que vivió el poeta, así en el prólogo a *Castellanas*, Francisco Fernández Villegas, “Zeda”, descartando y apartando a Gabriel y Galán del modernismo, habla de los decadentes y simbolistas, como Verlaine, Mallarmé, Moréas y de sus disparates que califica de “estrafalarios” y que han contagiado a la juventud modernista de España y América, para arremeter contra “una docena de librejos” que ni siquiera tienen “el relativo mérito de ser originales”³⁴. Es decir,

31. HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. “José M. Gabriel y Galán”. En *Obras Completas*, vol. 1. Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1976-1980, p. 251.

32. *Ibid.*, p. 252.

33. Citado por COBALEDA. *Op. cit.*, p. 79. Vid. DIEGO, Gerardo. “Gabriel y Galán”. En *Consigna*. Madrid: septiembre de 1954 y “Revisión de Gabriel y Galán”. En *Correo literario*. Madrid: septiembre 1954.

34. [FERNÁNDEZ VILLEGAS, Francisco]. “Zeda”. Prólogo a *Castellanas*. Salamanca: Lib. Francisco Núñez, 1902, p. XIV.

que aunque reconoce que la “musa de Galán no es la cortesana de pelo teñido, ojos rasgados con los tiznes de *cobol*”, el prologuista debe definirlo en relación con la corriente predominante en su tiempo. Al final resume que “la inspiración de nuestro poeta no entra por nada ni para nada la influencia enfermiza de esa literatura que han dado en llamar modernista” para exaltar a continuación las presencias clásicas³⁵. Y Emilia Pardo Bazán en el prólogo a *Nuevas castellanas* dice: “El modernismo forma parte de nuestra tradición literaria, es algo ibérico, y no en balde los secuaces parisienses tributan culto a Góngora”; pero a continuación precisa, y “si se me preguntase cuál es el puesto de Gabriel y Galán entre los líricos españoles muertos hace poco, yo diría que es un puesto *aparte*, y el encomio no me parece escaso”³⁶.

Como se puede apreciar, las opiniones expresadas pecan de imprecisas e incluso contradictorias, ya que ni siquiera parten de la concreción de qué se entiende por tal movimiento modernista, aunque parece que se identifica en muchos casos con la exclusiva figura de Rubén Darío. Es cierto que tal imprecisión es comprensible en los autores coetáneos, pero mucho menos en los actuales. Por eso merece la pena una revisión de la poesía de Gabriel y Galán desde esta perspectiva del modernismo, teniendo en cuenta que el movimiento es todo menos monolítico, y que contuvo en sus pautas renovadoras iniciativas varias entre las que tenemos las que afectan a tres apartados: la musicalidad y la expresividad del ritmo; el léxico y la sintaxis; y a las imágenes y la simbología, pues en estos elementos se fundamentó la renovación finisecular. Para ello tendremos en cuenta la opinión de Noé Jitrik según la cual los elementos constitutivos de la reforma modernista son ritmo, acento, métrica, estrofa, rima, aliteraciones, imágenes, musicalidad en el *decir*, y preocupación en el *escribir*³⁷. De este modo creo que podremos llegar algunas conclusiones abordando la producción poética de Galán con perspectiva desprejuiciada.

LA MUSICALIDAD Y EXPRESIVIDAD DEL RITMO

La poesía de Gabriel y Galán presenta una importante y creciente musicalidad, que tiene su origen en los elementos naturales, cosa que él mismo llega a reconocer en el poema “Mi música”³⁸ de *Nuevas castellanas*, donde se acumulan toda una serie de sonidos del mundo rural (“Naturales armonías”; “rumores que en la alquería”; brava música sincera”; “melancólicos murmullos”; “hálitos del bosque fría”; “trino de la alondra fría”, etc.), elementos que se observa acaban repercutiendo en el sujeto poético con todo ese efecto sonoro: “Yo os lo dije, vuestros ruidos,/

35. *Ibid.*, XXI.

36. PARDO BAZÁN, Emilia. Prólogo a José María Gabriel y Galán. *Nuevas castellanas*. En *Obras completas*, vol. III. Salamanca: Imp. Lib. de Francisco Núñez, 1905, p. XXII.

37. JITRIK, Noé. *Las contradicciones del modernismo*. México: El Colegio de México, 1978, p. 14 y ss.

38. Citamos en adelante entre paréntesis en el texto por GABRIEL Y GALÁN, José María. *Obras completas*. Introd. de Arturo Souto Alabarce, 4.ª ed. México: Porrúa, 1999.

vuestros ecos repetidos/ en retornelo hablador,/ son el pan de mi deseo,/ son el arte en que yo creo,/ ¡son mi música mejor!” (71). Esta convicción podría relacionarse con ese rasgo que destaca Real de la Riva, cuando abunda en que “la monotonía, monorritmia, es una penetrante y honda cualidad”³⁹ de su poesía, y con la observación de Gerardo Diego antes citada acerca de su oído musical.

Pero aunque su inspiración rítmica confiesa es la naturaleza y los sonidos naturales, también se vale de ciertos procedimientos de la poesía popular, como la tendencia a los paralelismos y las anáforas, recurso este último que llega a ser recurrente y obsesivo, pues en algunos poemas el ritmo se consigue casi exclusivamente a costa de su concurrencia, es el caso de “El ama” (3), o más aún en “Los sedientos”, donde es muy significativo observar que la anáfora marca la recurrencia paralelística y llega a repetirse hasta seis veces de forma sucesiva en sus versos (54). Resulta en cambio poco frecuente el uso del verso corto popular, aunque cuando lo usa como en “La balada de los tres”, nos recuerda procedimientos similares de *Ismaelillo* (1882) de José Martí. Esos versos hexasílabos (82-83) presentan una cadencia que resulta renovadora y su intento está tangencialmente relacionado con los experimentos rítmicos de los primeros modernistas americanos. Claro que en la parte final de este poema la introducción del yo lírico identificado con el poeta rompe el encanto popular conseguido. Y es explicable, el poeta entendía la poesía en función de la útil enseñanza.

Más frecuente es en la poesía de Galán el juego rítmico con el uso combinado de versos largos y cortos, como sucede en un poema como “Los dos soles” donde el verso decasílabo y el hexasílabo suena a Bécquer y a Silva, con una intencionada producción de ritmo. “Y al rincón del hogar, frío y solo,/ se marcharon los dos viejecitos,/ con el calendario,/ con el argadillo” (77). Ello ya nos revela que el conocimiento de la poesía de José Asunción Silva (1865-1896) supuso un tremendo hallazgo para el poeta de lo que tenemos testimonios fehacientes. Unamuno nos ha hecho llegar un testimonio incalculable, al decir que “dando vueltas en la Plaza Mayor de Salamanca, le había oído a Galán recitarme el famoso Nocturno del colombiano José Asunción Silva”⁴⁰. Por su parte Ángel Revilla Marcos en el último capítulo de su libro, *Lecturas de Galán, y algunas de las que pudieron influir en él* dice que: “Conocía también a algunos americanos, José Asunción Silva, entre otros, el cual influyó en él algún tiempo, en su primera época literaria. Los *Nocturnos* de éste los sabía de memoria, y de él se nota influencia en *Nocturno montañés*, *Sortilegio* y, sobre todas, en *Confidencias* y *Las canciones de la noche*, percibiéndose igual movimiento en la versificación de éstas que en aquéllas”⁴¹. Se puede observar que en estos poemas de regusto modernista se aprecia la tendencia a la repetición de palabras y de sintagmas, a veces de manera anafórica con el intento de crear el encantamiento del ritmo.

39. REAL DE LA RIVA, César. *Vida y poesía de José M.ª Gabriel y Galán*. Op. cit., p. 51.

40. REVILLA MARCOS, Ángel. *J. M.ª Gabriel y Galán: Su vida y sus obras*. Estudio crítico por Ángel Revilla Marcos. Prólogo de Unamuno. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1923, p. 6.

41. *Ibid.*, p. 202.

Varios poemas de Galán pueden presentarse como de aproximación modernista, es el caso de “El cantar de las chicharras” incluido en *Extremeñas*. Ya Jesús Gabriel y Galán comenta este poema como “de factura completamente modernistas y con una métrica singular y arriesgada a la vez”⁴², el poema se lo dedicó a su amigo José Ibarrola y lo lee en diciembre de 1902 y se incluye en *Extremeñas* en las *Obras Completas* de 1909. La métrica es original, aunque trae resabios románticos, y las octavas combinan versos octosílabos con dos dodecasílabos en cuarto y octavo lugar dando lugar a un importante hallazgo rítmico:

Que se queman los lugares,
los azules olivares,
los dormidos encinares
y las viñas, y las mieses, y los huertos,
bajo el hálito encendido
que desciende desprendido
como plomo derretido
de este sol abrasador de los desiertos (135).

En la primera parte el poema gira sobre el fuego y el calor de la naturaleza y del ser humano en general, para reducir en la segunda parte sus consecuencias al sujeto lírico, con aditamentos eróticos de mayor dimensión de lo esperable en un poema de su pluma, aunque podría reconocerse la lectura de las composiciones pastoriles de Meléndez:

Vete lejos, linda Andrea,
que el bochorno me marea,
me emborracha, me caldea,
me pervierte los sentidos perezosos...
Vete lejos, criatura,
que en tus labios hay frescura
y en mi sangre calentura,
y en mi mente sueños árabes borrosos... (136).

Dos ejemplos notables de poemas rítmicos en un sentido contrapuesto los tenemos en “La Virgen de la Montaña” y en “Vamos a esperarlos”, ambos incluidos en *Religiosas*. El primero, “La Virgen de la Montaña” es un poema en verso largo de dieciséis sílabas, articulado con ocho más ocho sílabas, en el que destaca el tono anafórico, efecto que incide en la misma creación del ritmo. Es indicativo que coincida con el sintagma rítmico del “Nocturno” de Silva en: “Era un día”, a lo que se añaden los frecuentes paralelismos, “la ciudad estaba muda, la ciudad estaba yer-ta/ sobre el yermo fustigado por el hálito invernal”. Los dos cuartetos que anota-

42. *Ibid.*, p. 368.

mos a continuación parecen fundamentales porque recuerdan los hallazgos de Silva en las recurrencias rítmicas. Sin embargo las diferencias temáticas son notables, frente al tema amoroso insinuante y tácito en el poema del colombiano, Galán elige un tema religioso y conservador en extremo, el del caballero que se postra ante la Virgen:

Los palacios y las torres de los viejos hombres idos
 en el carro de los tiempo de las glorias y el honor,
 dormitaban indolentes, indolentemente hundidos
 de seniles impotencias en el lánguido sopor.

Era un día de infinitas y secretas amarguras
 que a las almas resignadas se complacen en probar;
 me apretaban las entrañas melancólicas ternuras
 y memoranzas dolorosas de los hijos y el hogar (157).

Además en la segunda parte del poema se quiebra el ritmo con el uso del octosílabo para cantar a la mujer cacereña, por tanto a otra virgen más terrenal pero también angelical, con lo que se fracciona la cadencia del poema (159). Frente al proceso de secularización que se produjo en la poesía modernista a fines del siglo XIX, en la obra de Gabriel y Galán tal hecho no se produce y sus creencias siguen siendo muy hondas y convencionales. No pone en duda la herencia religiosa recibida, casos indicativos pueden ser “Adoración” (148) y “Vocación” (174), poema este último que cuenta la historia del niño que juega a las misas y acaba haciéndose sacerdote. De modo general su temática siempre se encuentra muy al nivel de la religiosidad popular.

En “Vamos a esperarlos” Galán trabaja un tema también religioso, pero de corte distinto, es un poema dedicado a los niños que esperan a los reyes magos. Recuerda en el ritmo y la intencionalidad a los niños que Martí trabaja en su *Ismaelillo*, aunque la diferencia reside en que el cubano fue capaz de llevar el tema a una trascendencia y elaborar un poemario, en cambio el poeta salmantino no trascendió el tema y no alcanzó a plasmar ninguna simbología del niño. Con todo hay gran similitud en las exclamaciones, el tono interrogativo y el ritmo popular de seguidilla:

¡Y qué pequeñuelos
estos Reyes Magos!
¿Pequeños he dicho?
Pues dije un pecado:
¡no hay Reyes más gran des
que esos de ocho años!
No traen escuadrones
de bravos soldados,
ni orgullo en el pecho,
ni sangre en las manos,
ni órdenes terribles
brotan de sus labios,
ni al de la victoria
trepidante carro
miseros vencidos
traen encadenados.
Soldados de plomo,
risas en los labios,
amor en el pecho,
dulces en las manos... (170).

Entre los poemas de *Castellanas* varios de ellos son destacables por el esfuerzo rítmico, así “Los pastores de mi abuelo” y “La jurdana”. El primero recuerda a Silva en la evocación del mundo de la infancia y en la manera de introducir los personajes de los cuentos populares. Es, de nuevo, un poema de verso largo de dieciséis sílabas con muchos paralelismos y con recurrencias anáforicas, sobre todo en la segunda parte, mediante cuyo encantamiento sonoro se expresa la añoranza del pasado, claro que la ambientación que recuerda a Silva está presente en las primeras estrofas:

¡Ya no riman, ya no cantan! Ya no piden al viajero
que les cuente la leyenda del gentil aventurero,
la princesa encarcelada y el enano encantador.
Ya no piden aquel cuento de la azada y el tesoro,
ni la historia fabulosa de la guerra con el moro,
ni el romance tierno y bello de la Virgen y el pastor (229).

En cuanto a “La jurdana” aparte de que haya que situar este impresionante poema en el contexto social de Las Hurdes en el primer tercio del siglo xx y tenga mucho de relato vertido en verso, incluso en su distribución tripartita, es un poema intensamente rítmico, y lo es porque usa el verso de doce sílabas articulado en tetrasílabos, lo que recuerda uno de los usos modernistas en cuanto al manejo de este tipo de verso, en concreto Silva,

Era un día crudo y turbio de febrero
 que las sierras azotaba
 con el látigo iracundo
 de los vientos y las aguas...
 Unos vientos que pasaban restallando
 las silbantes finas alas... (242).

Es curioso observar que Galán usa con frecuencia un verso como el dodecasílabo que produce ritmos musicales varios y que es conocido por su dificultad pero también por la variedad de registros musicales. Recordemos que el dodecasílabo de construcción trocaica consta de dos hexasílabos de la misma cadencia, óo oo óo : óo oo óo, y es frecuente en composiciones románticas y modernistas, como en los poemas de Salvador Rueda; se usa también en la misma época el de ritmo dactílico, o óoo óo : o óoo óo, presente en los versos de Amado Nervo; el dodecasílabo polirrítmico que combina las dos variedades y que usa Espronceda en *El estudiante de Salamanca*; el dodecasílabo ternario oo óo oo óo oo óo, que es frecuente en el modernismo como en los versos de Salvador Rueda. También lo es la combinación de metros para formarlo, como 8 y 4, en dos hemistiquios; o de 7 y 5, para producir un efecto de seguidilla, metro que usó Rubén Darío, e incluso de 5 y 7, como lo combinó Santos Chocano.

Sin embargo los poemas más citados en cuanto a la presencia de Silva siguen siendo “Nocturno montaños”, “Sortilegio” y “Las canciones de la noche”. Henríquez Ureña ya señaló que el famoso “Nocturno” de Silva “parece haber perseguido como una obsesión al poeta castellano durante tres noches” y cita estos tres títulos para añadir: “Estos tres *Nocturnos modernistas* indican que el poeta salmantino era capaz de apreciar la belleza de todos los estilos, pero demuestran, por contraste, cuán genuinamente clásico era su temperamento y cómo, al apartarse de las formas tradicionales, su elegancia descriptiva nos parece forzada y sus sentimientos resultan poco sinceros”⁴³. Su opinión, que apoya el clasicismo, indica su poca proclividad a las renovaciones contemporáneas. En la misma línea se encuentra José María de Cossío al enjuiciar los mismos poemas: “Finalmente, conoció y gustó de los modernistas al colombiano José Asunción Silva, del que imitó la métrica de su *nocturno* en composiciones muy de sus últimos días, pisando vacilantemente las lindes del modernismo. No sabemos a dónde hubiera llegado por tal camino, si bien las primeras pruebas, “Nocturno montaños”, “Sortilegio”, no se pueden calificar de felices ni he de volver sobre ellos”⁴⁴.

Sin embargo, en el primer poema que cita, “Nocturno montaños”, hay que notar que la actitud es más romántica que de costumbre. Hay expresiones evidentes que provienen de Silva como “luciérnagas fantásticas”, que repite dos veces, y “cielos infinitos”, aparte de un uso común de adjetivación. El comienzo es personificado,

43. HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Op. cit.*, pp. 262-263.

44. COSSÍO, José María de. *Op. cit.*, vol. II, p. 1.261.

cosa extraña en su poesía y sí muy frecuente en el modernismo, además vuelve a usar el verso dodecasílabo combinado con heptasílabos, teniendo en cuenta que el primero tiene ritmo de seguidilla, 7 más 5:

El oro del crepúsculo
se va tornando plata,
y detrás de los abismos que limita
con perfiles ondulantes la montaña,
va acostándose la tarde fatigosa
precursora de una virgen noche cálida,
una noche de opulencias enervantes
y de místicas ternuras abismáticas,
una noche de lujurias en la tierra
por alientos de los cielos depuradas,
una noche de deleites del sentido
depurado por los ósculos del alma... (244).

Por otro lado es éste un poema de muchas recurrencias, de muchos paralelismos, en aras de buscar y conseguir la sonoridad y quizá para marcar una cierta espacialidad, el lugar apartado en contacto con la naturaleza. Las estrofas que comienzan: “Las penumbras de los valles misteriosos” y “Con regio andar solemne” pueden ser buen ejemplo de ese intento, por otro lado las exclamativas finales ¡Oh nostalgias..., ¡Oh grandezas... son muy propias de la poesía de Silva.

“Sortilegio” es nuevamente una aproximación a Silva, claro que no se trata de un ritmo amétrico como en su famoso “Nocturno”, sino de dodecasílabos, en este caso combinados de 8 más 4, y con algún verso octosílabo. Fundamentalmente resulta interesante la primera parte que crea el ambiente de conjuro y es más lírica y conseguida, la segunda mitad del poema, cuando empieza el diálogo de las brujas se vuelve más narrativa, más prosaica y menos lírica. Los procedimientos vuelven a ser los mismos del colombiano y resulta más que plagio homenaje:

Una noche de sibilas y de brujos
y de gnomos y de trasgos y de magas;
una noche de sortílegas diabólicas;
una noche de perversas quirománticas,
y de todos los espasmos
y de todas las eclampsias
y de horribles hechiceras epilépticas
y de infames agoreras enigmáticas (247).

Ha comentado César Real Ramos acerca de este poema que “Una nota modernista –más allá de los más que ecos del nocturno de Silva– es el haberse aproximado Galán en este poema al mundo de la nigromancia, tan caro, junto con el

ocultismo al movimiento. Es verdad que Galán se mantiene en el poema distante y condenatorio, recordando más a Bécquer –al de la última de las *Cartas desde mi celda*, por ejemplo– que a algunos tratamientos modernistas del tema, pero también es verdad que es la única ocasión en que Galán se aproxima a este mundo, y ello lo hace en el momento en que los ecos modernistas son evidentes en su poesía⁴⁵. Creo que esta valoración también clarifica el intento renovador del poeta.

Del mismo modo, “Las canciones de la noche” toma en su primera parte elementos de Silva, del “Nocturno”, de manera obvia, pues creo que es el calco más claro del poema del colombiano⁴⁶. Aquí no es la hermana muerta el motivo central, sino el niño muerto con lo que el poema pierde misterio y morbosidad, aunque se ve con claridad que, además del motivo de la noche, lo que más le ha impactado es el ritmo. Vuelve a usar el dodecasílabo, 8 más 4 para producir un ritmo similar al amétrico del colombiano. Era por otra parte, lógico, que Galán, más conservador en su temperamento y en su poética no se atreviera con formas innovadoras. Por otro lado el calco del amétrico silviano hubiera constituido un plagio absoluto y que hubiera desmerecido cualquier prueba.

Una noche rumorosa y palpitante
de humedades aromáticas cargada;
una noche más hermosa que aquel día
que nació con un crepúsculo de nácar (249).

En definitiva puede concluirse que Galán realizó algunos intentos rítmicos que presentan alguna tangencialidad con la renovación modernista, bien porque esos intentos estaban en el ambiente, como es el caso de la adaptación de ciertos ritmos populares o también porque la lectura de Silva le abrió una nueva perspectiva musical que adaptó mediante un verso como el dodecasílabo de gran tradición romántica y modernista.

LÉXICO Y SINTASIS

Gabriel y Galán es el poeta de las cosas, de lo tangible y lo cotidiano. Recuerda Real de la Riva que “La postura poética de Galán es de sincera sencillez, de evidente proximidad a lo que canta” y que para referirse a sus versos usa los términos de “coplas”, “cantares”, “tonadas de la tierra” o similares; a la vez que a Emilia Pardo Bazán le expresó acerca de su relación con sus paisanos: “Yo también les quiero con toda mi alma, y con ella les hago coplas, que saben, mejor que yo, de memoria, porque las recitan en todas partes, y hasta las oigo cantar diariamente

45. REAL RAMOS, Cesár. Notas personales inéditas.

46. María Romano COLANGELI comenta este poema y la presencia de Silva en *La poesía de Gabriel y Galán*. *Op. cit.*, pp. 218-221.

a los gañanes en la arada⁴⁷. No es Galán poeta imaginativo y no deseaba serlo, quizá le repugnaba el artificio. La cosa, el objeto es lo que le interesa, y mejor si es natural y está empapado por el hacer del hombre, eso es lo que lleva el alma de lo poético; nada hay que añadir. De ahí que el ser o la cosa lleven en sí la vida, en su propia sustantividad y no necesiten de adjetivos. A ello se unen sus creencias religiosas que dotaban a los seres naturales de una vida especial, su canto es un canto a la vida creada por el Ser supremo. Por eso nunca creará al estilo de un poeta modernista, y en consonancia sus frases y sus adjetivos no suelen ser innovadores ni atrevidos. Tampoco suele haber hipérbatos ni alteraciones sintácticas con fines expresivos.

Esta manera de acercarse a las cosas ha sido bien descrita por Real de la Riva después de insistir en que ésta es una poesía de lo concreto y de su escasa predilección por la metáfora:

De ahí que Gabriel y Galán sea un poeta del sentimiento esencial y no un poeta sentimental a la manera romántica. Su sentimiento es el efecto de su amor, no el de su pasión o el de su dolor y menos el de su ambición, impotencia, fracaso o rebeldía, estados de ánimo totalmente ajenos a Galán. Únicamente al referirse a la injusticia social o al quebrantamiento de la ley de vida, alza su manos amenazadoramente⁴⁸.

Este tipo de adjetivación escasamente innovadora, puede verse en muchos poemas, por ejemplo “Adoración” (148), donde aparecen “acento rumoroso”, “trémulos fulgores”, “toque misterioso”, “gárrula armonía”, “vibraciones irisadas”, etc. También se comprueba cómo es la postura del poeta frente a la naturaleza. Así un poema como “La montaña” de *Nuevas castellanas* resulta interesante para ejemplificar su postura ante el mundo, cómo ve la montaña, cómo la describe, para concluir que la montaña es inferior al hombre. Tal postura es muy poco romántica, pues los poetas de esta estirpe sintieron la grandeza de la naturaleza. Para Galán la montaña envejece, el hombre no. Estamos ante el hombre que domina la creación y más aún si lo hace mediante el arte. El sujeto poético aquí no está indefenso frente a esa naturaleza.

47. REAL DE LA RIVA, César. *Vida y poesía de José M.ª Gabriel y Galán*. *Op. cit.*, p. 40.

48. *Ibid.*, p. 45.

¡Tú tienes que morir! ¡Yo soy eterno!
 Mas ¿para qué conmigo compararte,
 soberbio monstruo inerte,
 si del cogüelmo de mi vida, el arte
 te está dando una parte
 porque no te confundan con la muerte?

Y, en fin, mole dormida,
 aunque sintieras como yo la vida,
 me envidiaras, sin duda,
 ¡porque yo sé cantar y tú eres muda! (74).

Este poema puede ser un buen ejemplo de cómo Gabriel y Galán concibe las cosas y la relación del hombre con todo lo creado. En el trascurso del poema la montaña no da lugar a la idealización nunca, y resulta ser el dominio de lo humano sobre lo creado, el hombre es siempre el rey de la creación. Sin embargo en su último libro en especial nos encontramos con un cambio o una evolución que Real Ramos que resumido en estas ideas: “Si Gabriel y Galán es cantor del día, el amanecer, sobre todo, la tarde calurosa del verano, bajo la influencia modernista se hace cantor de la noche. Además, prosódicamente se siente una atracción por el esdrújulo, hasta entonces prácticamente inusitada. Temáticamente se produce un desarrollo de la presencia del yo, en su papel de poeta, frecuentemente, y marcado por el dolor, el hastío, el spleen modernista, lo que se acompaña, lógicamente, de un léxico perteneciente al campo semántico de la melancolía”⁴⁹. En efecto, el uso de una adjetivación más etérea nos indica una cierta propensión a suspender el realismo excesivo que campeaba en poemas precedentes, ya hemos señalado el uso por parte de Galán de una adjetivación como “infinito”, y “fantástico” y “misterioso” que son usados con cierta proclividad por el modernista colombiano. Ello sería índice de una exploración de nuevos derroteros hacia ámbitos de sugerecia abandonando en cierta medida el exceso de concreción. En todo caso hay que concluir también aquí la importancia de la figura de Silva en la poesía de Galán, pues no puede ser casual el hecho de encontrar tantos datos coincidentes, y es posible que sea un índice de la posible evolución de su poética, aunque no sea posible saber hasta dónde habría llegado.

En este uso de la adjetivación, un poema como “El arrullo del Atlántico” que constituye un canto a la vida en el momento del amanecer, himno a la luz creadora como segunda creación ante la primera creación divina, presenta una segunda parte con sorprendente comienzo colorista:

49. REAL RAMOS, César. Notas personales inéditas.

Verdes musas erráticas
de almas de luz liras cristalinas,
nereidas de pupilas abismáticas,
sirenas de gargantas peregrinas,
monstruos de fondo, genios de las olas,
acres brisas marinas,
que venís de las playas españolas
o venís de las playas argentinas...
Genio de la bonanza, a cuyo arrullo
trueco mi grito en musical murmullo;
genio de la borrasca, a cuyo grito
respondo detonante
y en hervidero arrollador me agito...
¡cantad conmigo la canción gigante
con que a los hombres al progreso invito! (79).

Aunque el tema constituye un canto a la hispanidad en las dos orillas del Atlántico hay algo en él que recuerda los poemas posteriores del canario Tomás Morales (1885-1921), claro que nuevamente lo que constituye en éste una poética centrada simbólicamente en lo marino, en Galán vuelve a ser tan sólo a ser un tema aislado y no retomado.

IMÁGENES Y SIMBOLOGÍA

Los motivos poéticos de Gabriel y Galán están bien localizados: el lugar o pueblo que conoció; los motivos familiares, el padre, el hijo, la madre y la mujer no idealizada; la tierra germinadora y en función del trabajo. En definitiva, siempre es la vida real, no soñada. Por eso sus imágenes son poco arriesgadas, aunque alguna constituya un hallazgo interesante, como en “Las sementeras” donde dice “como de riego de menudas perlas / al desplegarse al abanico de oro / de la simiente que los mozos riegan” (64); o en este mismo poema: “Cruzan el cielo nubecillas tenues / que parecen blanquísimas guedejas / cortadas de vellón inmaculado / que dieron en abril las corderuelas” (65). Ello prueba que en el poeta salmantino las imágenes que responden a la experiencia rural, son las mejores.

En consonancia con ello están los centros de interés de su poesía: el pueblo, la madre, la muchacha y la mujer campesina, la tierra y el hombre que la trabaja. El pueblo que conoció fue la imagen volcada en sus versos, un pueblo real y con los personajes y su vida cotidiana, de ahí el acierto de la frase de la condesa de Pardo Bazán “¿Qué pierde una comarca al desaparecer el artista que la comprende y traduce? Pierde algo espiritual; algo que no se mide ni se tasa, un fragmento

de infinito⁵⁰. En ese pueblo se insertan los elementos constitutivos de la familia, centrada en la figura de la madre, el “Ama” que da origen a la vida, que ordena y da comienzo a un entorno santificado por la religión. Gabriel y Galán exalta a la mujer integrada socialmente en el medio familiar. Frente al modernismo que exalta a la mujer y lo que significa, el erotismo y el placer, aún con un signo de trascendencia, en el poeta salmantino no existe nunca esa interpretación. En él importa el entorno social, ordenado, religioso, conforme a las reglas recibidas. Se ha dicho con acierto que sus poemas de muchachas jóvenes “son superficiales, desabridos, intrascendentes” como en “Castellana”, “Mi montaraza”, “Ana María”, porque “El Amante y la Amada no existen en la vida ni en la poesía de Gabriel y Galán”⁵¹. Este concepto práctico nada idealizado de la mujer se trasluce también en su vida personal, pues al hablarle a un amigo suyo de su mujer le dice: “Te presento a mi mujer más que nada por buena, que así yo la considero y así me empeño en creerlo, y así quiera Dios que sea. Es lo que me importa y preocupa, porque, en eso de la hermosura, ya no sé a qué atenerme... Virtudes, cariño, bondad, solicitud, cuidados, es lo que yo necesito”⁵². Esa mujer es siempre la esposa, sin posibilidad de otros registros.

Si apreciamos su concepto del amor está exento de todo egoísmo y placer, como se ha dicho es un amor “centrífugo”⁵³ pues toca a todos los seres que lo rodean, sobre todo lo relacionado con el campo, sus seres y sus habitantes. Mujeres jóvenes, como en el poema titulado “Los sedientos” (54) de *Nuevas castellanas*, que ha llamado la atención porque su primera parte que se puede considerar “escrita con sensibilidad modernista y una extraordinaria fuerza adjetival”⁵⁴. En efecto, la descripción del comienzo de la muchacha es muy eficaz y plástica (“la desgarrada muchachuela virgen,/ una bronceína enflaquecida estatua”, 54) aunque dentro de una estética del XIX, pues se traslucen temores religiosos y se interrumpe la plasticidad sensual. El retrato puede considerarse de alguna aproximación parnasiana pues está en función de su sentido alegórico, de cierta efectividad, pues la muchacha es la tierra que va a ser fecundada por ese zagalón “sediento de amor, ebrio de vida”, en la que consigue simbolizar la pobreza de la zona de Las Hurdes, la miseria viva de esta gente, su contexto y su falta de esperanza; el joven que aparece en la segunda parte, introduce una descripción paisajística que responde al *locus amoenus*, pues por la tierra fértil y buena, “vaga un hermoso zagalón impúber/ detrás de veinte vigorosas cabras” (55). Son descripciones muy eficaces y rodeadas de cierto halo misterioso que se rompe por el final didáctico, por la prédica social. De todos modos el prototipo de mujer puede verse en “Las sublimes” (179)

50 Condesa de PARDO BAZÁN en *El Lábaro*. Periódico de Salamanca, 27 de marzo de 1905. Discurso que reprodujo con algunas modificaciones en *Retratos y apuntes literarios*. *Op. cit.*, tomo 32, pp. 83-115.

51 REAL DE LA RIVA, César. *Vida y poesía de José M.ª Gabriel y Galán*. *Op. cit.*, p. 18.

52 Citado por REAL DE LA RIVA. *Ibid.*

53 *Ibid.*, p. 49.

54 *Ibid.*, p. 25.

de *Religiosas*, donde va citando clases de mujer, “La discreta, la prudente,/ la letrada, la piadosa,/ la noble, la generosa,/ la sencilla, la indulgente,// la suave, la severa,/ la fuerte, la bienhechora,/ la sabia, la previsora,/ la grande, la justiciera...” para luego quedarse con ejemplos sublimes muy alejados de lo real, Santa Teresa e Isabel de Castilla. Claro que también puede verse el modelo de mujer campesina en “La espigadora” (204), poema de regusto clásico, que termina con dos versos significativos: “¡Virgen de bronce te quiero / mejor que Venus de nieve!”. Relacionado con el mismo tema, pero más próximo a lo que puede ser un deseo personal está presente en “Tradicional” (232) donde después de repasar la historia familiar e ir palpando su soledad, reclama una compañera: “Dondequiera que estés, mujer hermosa,/ predestinada esposa,/ que merezcas posar aquí tu planta” para continuar en esta significativa estrofa que describe a la mujer añorada en la que espera las virtudes cristianas y la sana descendencia:

Ven, casta virgen, al reclamo amigo
de un alma de hombre que te espera ansiosa,
porque presente que vendrá contigo
el pudor de la virgen candorosa,
la gravedad de la mujer cristiana,
el casto amor de la leal esposa
y el pecho maternal que juntos mana
leche y amor para la prole sana
que a Dios le place alegre y numerosa (234).

Muy lejos está, por tanto, este concepto de la mujer del extendido en su época en la poesía modernista, e incluso en la romántica. La mujer en él reclama además otro motivo, el de la tierra. Frente a la exuberancia modernista, Galán gusta de los lugares áridos e inertes, aunque logre eficaces descripciones paisajísticas como en “A solas” (180) incorporando el tópico del *locus amoenus* que recuerda el cantado por Fray Luis, un poema que puede considerarse un homenaje a la “Vida retirada”:

La atmósfera serena
de esta amorosa soledad amena
de los ruidos del mundo está vacía,
pero Dios está en ella y Dios la llena
con hálitos de amor y de poesía.

Al alma no acongojan
las diarias mundanas tentaciones
que en los abismos del pecado arrojan (180-1).

También “Fecundidad” de *Campesinas*, presenta un *locus* característico, y un Adán y una Eva idílicos, con un paisaje de “sierras imponentes”, “intensa lobreguez

de sus gargantas,/ las sombras tristes de las noches negras”, aunque al final se imponga la vida a la tierra adusta en la imagen del trío familiar final:

Y vi una tarde el amoroso idilio
sobre la cima de la azul montaña:
un sol que se ponía,
una limpia caseta que humeaba,
una cuna de helechos a la puerta
y una mujer que ante la cuna canta...
Y el hombre en un peñasco
tañendo dulce gaita
que va atrayendo hacia el dorado aprisco
los chivos y las cabras... (202).

La recurrencia de lo crepuscular en la descripción de los paisajes también resulta lograda en “La romería del amor” que Gómez Martín vincula con algún poema de las *Soledades* de Machado pues en “En ambas composiciones, los poetas, solitarios, errabundos, se lanzan a la naturaleza, dispuesta el alma a dejarse impregnar de esencias campestres”⁵⁵. En todo caso el tono resulta ser el del primer modernismo más próximo al romanticismo como el de los *Versos libres* de Martí, claro que traspuesto a una temática religiosa, en la que se insertan mujer y naturaleza, el misterio de la ermita y el rito de la romería. Y en este poema como en otros se produce una especial comunión del hombre con la tierra de la que brota como corolario la necesidad del trabajo. Es significativo que le premiara la Asociación Patriótica Española de Buenos Aires en 1904 por sus poemas “Canto al trabajo”, que hoy consideraríamos en exceso retórico, y “La montaña”, a la vez que también le premió el “Centre Catalá” de la misma capital. Ello nos lleva a considerar cómo ese poema al esfuerzo humano tuvo éxito en un lugar en que el trabajo era algo fundamental pues en esos momentos en que la llegada de los inmigrantes estaba construyendo el nuevo país, del que en pocos años se hablará en el centenario de la independencia, en 1910. Hay que recordar la consonancia de esta temática con importantes cantos al campo y las extensiones argentinas, como el Leopoldo Lugones (1874-1938) de *Odas seculares* en 1910. El valor del trabajo puede verse en muchos poemas, “Regreso”, “El poema del gañán”, “Canción” o “Las sementeras”. En este último se realiza ese canto al trabajo, aunque el comienzo no lo prelude, para aparecer luego y así conformar lo que Real de la Riva considera “el más bello poema labriego de la poesía castellana, indudablemente una de las más hondas y sentidas bucólicas del temperamento español”⁵⁶:

55. GÓMEZ MARTÍN, Fernando E. *Gabriel y Galán intérprete del 98. Correspondencias literarias con Miguel de Unamuno y Antonio Machado*. Op. cit., p. 110.

56. REAL DE LA RIVA, César. *Vida y poesía de José M.^a Gabriel y Galán*. Op. cit., p. 29.

Ya llegan mis gañanes con las yuntas
canturreando la canción primera
que les arranca el equilibrio plácido
del bien venir de la mañana buena.

Rayando los timones del camino,
y el alto la mancera,
vienen los bueyes con la cruz que forman
el yugo y el arado en la cabeza (64).

Todo esto nos lleva de modo natural a la convicción de que Gabriel y Galán no es poeta de la ciudad, aunque viviera en ciudades unos años, en Salamanca, de 1885 a 1888 al cursar magisterio, en Madrid en 1888 en la Escuela Normal Central, en Guijuelo como maestro a lo largo de 3 años y de 6 en Piedrahíta (1892-1898). A partir de 1898 volvió al campo y asentó la vida en el solar de la vida de su mujer en Guijo de Granadilla, allí murió y allí está enterrado. La ciudad parece inerte en sus poemas, en cambio el campo es vida, pues allí se encuentra el dinamismo de lo elemental y lo primario que encierra todo lo vivo. Claro que siempre concretiza, emite datos tangibles, no hay intento simbólico de lo castellano ni de su paisaje. Es evidente que la vida para Galán encarna todo, siempre lo próximo y real no exento de dureza, pero también la esperanza y la generosidad. La crueldad de la vida y la venganza aparecen en “La ciega” (215); así como el misterio de la vida, en “La flor del espino” (218), en hexasílabos, con un interesante ritmo juguetón. Un ejemplo claro de esta perspectiva lo encontramos en “Regreso” de *Castellanas* que presenta la negación de la ciudad: “Estuve en la ciudad. Vi la materia/ brillar resplandeciente,/ correr arrolladora, sonar dulce y rugiente/ y en la vida imperar como señora” (13) y “Estuve en la ciudad y vi los sabios./Fui dispuesto a escucharles de rodillas,/ sin que allí mis palabras de hombre rudo / salieran de la cárcel de mis labios,/ que en ellos hizo la ignorancia un nudo” (14). El resumen de la temática desarrollada en el poema nos lleva a observar cómo plantea ir a la ciudad para aprender los misterios de la vida y del mundo, pero la segunda parte del poema presenta verdadera faz buscada, si la ciudad es fuente de placer y de lujuria, también está gobernada por un impulso cerebral que olvida el sentimiento, por lo que la segunda parte comienza: “Pero ya estoy aquí, campos queridos,/ cuyos encantos olvidé por otros/ amasados con miel y con veneno” (16). La inclusión del canto al trabajo trae otros temas campesinos, como el trabajador por cuenta ajena, la explotación del señorito, el dinero, la pobreza, y el uso de tópicos visibles como el buen trabajador, el patrono explotador, la mujer que seduce al hombre, observado en un contexto rural, “La jedihonda” (128). No hay nada en esta imagen de la mujer de finisecular, la atracción se produce en la mera carnalidad no en la ensoñación. Y sin embargo creo que uno de los poemas más eróticos de Galán es “Confidencias”, en el que aparece una mujer insinuante y que puede considerarse la imagen más próxima al modelo femenino que se trasluce en el poema de Silva:

¡Oh qué sueños!
 Yo soñaba
 que esa sombra nebulosa de mujer irrealizable
 que mi espíritu refresca con el toque de sus alas;
 ¡de unas alas como aquellas que perdimos
 las criaturas humanas! (260).

Incluso abandona aquí el dodecasílabo para usar el verso de dieciséis sílabas combinado con otros cortos que hacen que el ritmo se aproxime más al amétrico de Silva, y por tanto una mayor evanescencia e inasibilidad, ayudado además por el estilo paralelístico y anafórico, e incluyendo imágenes aladas que se combinan con la efervescencia amorosa. Claro que el clímax alcanzado en la primera parte del poema es paliado por la alusión a la esposa que condiciona el erotismo alcanzado. Pero con todo el modelo de mujer presentado en este poema es el más próximo al modernista colombiano.

En conclusión, es cierto que son pocos los poemas en los que se presentan rasgos próximos al modernismo como ha hecho notar la crítica⁵⁷, pues alguno de los poemas citados quizá incluso pudieran entenderse como “ejercicios personales”⁵⁸, pero ello no evita la impresión de que Galán tuvo en cuenta la evolución lírica de su tiempo. Que intentó varios registros procedentes del primer modernismo, con el que por su sesgo postromántico se sentía más identificado. Por ello los varios intentos en sus poemas de plasmar ritmos que recuerdan a Silva, aunque el poeta de Frades nunca se avino con el cultivo del interior imaginario ni de las sensaciones como la poesía del pleno modernismo dariano se encargaría de implantar.

57. Fernando E. Gómez Martín señala que parte de la temática supuestamente modernista podría explicarse por la lectura de la poesía de Unamuno. *Gabriel y Galán intérprete del 98. Correspondencias literarias con Miguel de Unamuno y Antonio Machado*. *Op. cit.*, p. 64.

58. *Ibid.*, pp. 100-101.