Espacio de reflejos. Las autosemblanzas de *El Liberal*, 1908-1909

Mirror Spaces. Self-portraiture in *El Liberal*, 1908-1909

María Jesús Fraga

Universidad Complutense de Madrid

mjfraga23@gmail.com

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-4347-2692>

RESUMEN

Treinta y seis jóvenes poetas hispanos publican sus autosemblanzas poéticas en el diario *El Liberal* en un corto espacio de tiempo (1908 y 1909). En este trabajo se analiza el perfil mayoritario del grupo, así como las diferentes propuestas con que los autores se aproximan al yo: desde el retrato canónico o biográfico hasta la divagación metafísica más hermética, sin olvidar otros métodos introspectivos que determinan su identificación con la poética, el paisaje, el ambiente familiar, etc.

Palabras Clave: poetas; autosemblanzas; *El Liberal*; modernismo; introspección; retrato; identificación del yo.

ABSTRACT

Thirty-six young Hispanic poets published their self-portraits in *El Liberal* during a short time (1908 and 1909). This paper discusses their different ways of approaching to themselves: canonical or biographical portraits, inscrutable metaphysical digressions, and other introspective methods that determine their identification with poetics, landscape, family atmosphere, etc.

Key words: Poets; Self-Portraits; *El Liberal*; Modernism; Introspection; Portrait; Personal Identity.

El 30 de enero de 1908, bajo el rótulo «Poetas del día. Autosemblanzas y retratos», se anuncia en el diario *El Liberal* el propósito de iniciar una serie formada por «la publicación de un retrato y de una poesía íntima, nota personal de cada uno de los poetas jóvenes más sobresalientes» con el fin de demostrar que España, contra lo que claman algunos, «cuenta hoy día con una lucidísima generación de poetas jóvenes». Y es que *El Liberal* «rechaza esos juicios, tan

extendidos como chabacanos, que han sentenciado a muerte a la actual poesía española».

El chato panorama lírico español de comienzos del siglo XX había sido denunciado, entre otros, por Rubén Darío al poco tiempo de llegar a España por segunda vez. Apremiado por la aparición entre 1902 y 1905 de varios volúmenes recopilatorios de jóvenes poetas, al serle requerida nuevamente su opinión en 1906, respondía que había ya muchos poetas, pero puntualizando inmediatamente: «Pocos excelentes, algunos buenos, y los demás...» (Darío, 1906: 189). Ese mismo año había presentado Emilio Carrère, en la que se considera la primera antología del modernismo hispánico, *La corte de los poetas* (1906), un nutrido grupo de sesenta y siete poetas seleccionados desde la perspectiva de la corriente modernista. Junto a poetas hoy considerados canónicos en la comprensión del modernismo, el antólogo selecciona otros nombres cuyos méritos no van mucho más allá de su cercanía a la bohemia, a la prensa y a las tertulias madrileñas, por no mencionar razones de amiguismo u oportunidad (Palenque, 2009: XXIV). Por otra parte, algunos de los reunidos en la antología no eran jóvenes: incluso en la nómina se incluía alguno ya fallecido.

El mismo año que comienza a publicarse la serie de *El Liberal*, se edita en Zaragoza otra antología, *La Musa nueva*. Su autor, Eduardo de Ory¹ (1908), advierte que la realizada por Carrère margina a los poetas de la periferia y algunos de los más jóvenes. En realidad, ambas selecciones se complementan; el propio de Ory manifiesta la intención de que su antología sea una «continuación» de la primera. A juzgar por la nómina recogida entre ambas (nada menos que ciento sesenta y un autores) no podía calificarse de escaso el número de poetas con cierto reconocimiento. En la relación conjunta de las dos antologías se incluyen treinta y uno de los treinta y seis autores que participaron en la serie de *El Liberal*. En otra selección algo más tardía, su autor, J. Brissa, va todavía más lejos al incluir cerca de doscientos autores, justificándose con las siguientes palabras (1914): «ábranse las puertas del Parnaso para todos estos poetas, que si alguno no lo es de verdad, tiempo y lugar habrá para que se censure su intromisión», aunque ya diez de los poetas de *El Liberal* quedaban excluidos. Y muy poco después, la antología de Pedro Crespo (h. 1915) recoge sesenta y seis poetas, de los que diecisiete participaron en la colección de *El Liberal*². El autor en su prólogo «Al lector» afirma que en España «nunca hemos tenido tantos ni tan buenos poetas como ahora».

¹ Eduardo de Ory (Cádiz, 1884-1939) fue poeta modernista e impulsor de revistas literarias. Contribuyó a estrechar los lazos culturales entre España y América y a difundir la obra de los modernistas. En 1906 se trasladó a Zaragoza donde dirigió varios periódicos y prosiguió sus actividades literarias.

² Serían diecinueve si se incluyeran poetas festivos. El autor de la antología indica que no recoge esa categoría de poetas, aunque ofrece una lista de los más sobresalientes, entre los que figuran A. Casero y C. Miranda.

Pero cualquier pretexto hubiera sido bueno para justificar la iniciativa del diario, que además de mediar en la polémica sobre el número y la juventud de los cultivadores de la poesía española, se proponía tanto ofrecer a los lectores el disfrute de los propios poemas, como satisfacer su deseo de disponer de información sobre la persona que se escondía tras la firma de los textos que leían en diarios y revistas, alentando el culto a la personalidad de los poetas.

La participación de los escritores contribuyó decisivamente al auge que alcanzó la prensa diaria a principios del siglo XX. La mayoría de los escritores de su tiempo, incluidos algunos de los más prestigiosos (Unamuno, Ortega, los Machado...), publicaron en la prensa, un medio que les permitía dar una amplia difusión a sus escritos, bastante más de lo que podía conseguir el limitado circuito del libro. A muchos intelectuales les movía además el imperativo moral de publicar sus ideas regeneradoras desde una tribuna pública de gran audiencia; por último, aunque el periódico pagaba poco, lo hacía al contado, y solía ser la principal fuente de ingresos de la mayoría. No es extraño que todos los poetas españoles que firman las autosemblanzas de *El Liberal* aparezcan en alguno (la mayoría en ambos) de los dos catálogos de periodistas más completos de los siglos XIX (Ossorio y Bernard, 1904) y XX (López de Zuazo, 1981), si se exceptúan dos de los más jóvenes, el médico canario Tomás Morales y el profesor vallisoletano Miguel de San Román.

Igualmente, esta incorporación favoreció la aparición en la prensa de nuevos géneros y subgéneros, de entre los que interesa destacar el del retrato de personajes célebres. Su importancia llegó a ser tan grande que en muchas ocasiones, los retratos ocuparon las páginas centrales de periódicos y revistas. El éxito del retrato literario que tiene al escritor como sujeto, se explica, como ya se ha apuntado, por el creciente culto a la personalidad que envuelve al artista de fin de siglo. Su implantación como paratexto de las obras literarias (acompañado o no de la correspondiente fotografía) o como nota necrológica se ha continuado con éxito hasta nuestros días.

El propio diario *El Liberal* había publicado una colección de autobiografías —entre el 2 de marzo y el 4 de abril de 1894—, casi todas ellas en verso y precedidas de una fotografía, en la sección titulada «Autores cómicos (Perfiles)» que su entonces director, Miguel Moya, había requerido a una serie de poetas festivos, la mayoría periodistas o dramaturgos. *La Caricatura*, una revista ilustrada de corta existencia (1892-1893), mantuvo una sección que se ocupaba de retratar a personajes célebres, «Los hombres del día», un título que bien pudo inspirar el de *El Liberal*. Ese mismo encabezamiento reaparece en la portada de la tercera etapa (1897-1899) de *Madrid Cómico*. En el siglo XX, la revista *Alma Española* publica una reducida serie de autobiografías —algunas en prosa— famosa por la participación de autores como Darío y Ramón del Valle-Inclán, mientras que las publicadas en *Gente Vieja* —la mayoría en prosa— se recogen en una sección titulada «La vejez militante».

Un año antes de la serie de *El Liberal*, la revista *Renacimiento* recoge una antología poética donde alguna de las selecciones de poemas va acompañada de una autobiografía en prosa de su autor. Es el caso de seis de los poetas incluidos en la colección de *El Liberal*: Enrique Díez-Canedo, Gregorio Martínez Sierra, Amado Nervo, José S. Chocano, Pedro de Répide y Antonio de Zayas, que se presentan bajo el título común «Habla el poeta»³. Por lo que se deduce de sus respuestas, el editor (G. Martínez Sierra) les había solicitado que, en su pequeña disertación, tocaran los siguientes puntos: biografía, credo poético, autocrítica, publicaciones y proyectos. Los textos se enfocan de muy diversa manera: desde el sencillo y modesto de E. Díez-Canedo («De lo que puedo decir poco es de mí porque, como los pueblos felices, no tengo historia») y el castizo de P. de Répide («Yo, señor, nací en Madrid, y en su calle Real de la Morería. Digo esto por si el haber nacido en el rincón más viejo de la villa puede explicar mi grande amor a ella y a las cosas que pasaron») hasta el arrogante laconismo de J. S. Chocano («¿Algo de autocrítica? Me basta con estar seguro de que, aunque mis versos no tengan firma, se sabe que son míos»).

En todo caso la solicitud de retratos a los poetas, fueran plásticos (pinturas o fotografías) o literarios, estaba a la orden del día: de Ory, como director de la revista *Azul*, y después de pedir insistentemente pero sin éxito su retrato a Rubén Darío, escribe a Juan Ramón Jiménez (6 abril de 1908, Jiménez, 2006: 193-194): «Incluiré su nombre en la lista de colaboradores de *Azul* y publicaré su retrato de usted en la sección “Juventud triunfante”, si usted me envía la fotografía o el cliché», a lo que responde Juan Ramón, muy en su línea: «Ruego a usted que no dé el retrato que me pide —y que le envío— en la sección “Juventud triunfante”. Eso de triunfar habla de lucha y yo no lucho —¡ni triunfaría!...»⁴.

En 1896, el poeta Alfredo Vicenti (Santiago, 1950-Madrid, 1916), ingresa en la redacción de *El Liberal* —fundado en 1879 por un grupo de periodistas de ideología republicana a partir de una escisión de *El Imparcial*⁵— de cuya dirección se encarga desde 1907 hasta su muerte. Considerado de los últimos representantes del periodismo político, y como uno de los mejores editorialistas de la época, su propia condición de poeta reconocido tuvo mucho que ver con

³ En esta selección se incluyeron, además de otros dos poetas que figuran en la serie de *El Liberal*, A. Machado y J. Ortiz de Pinedo, los siguientes: R. Darío, A. González Blanco, J. R. Jiménez, E. Marquina, S. Rueda, M. de Unamuno, G. Alomar, F. de Icaza, J. Maragall y J. Pijoan. En estas confesiones se anticipan muchos de los elementos que aparecerán en *El Liberal*.

⁴ Bajo este mismo título se presentaron algunas de las biografías de la revista *Alma Española*. Cuatro de los poetas de *El Liberal* enviaron su fotografía para la sección de *Azul*: M. de San Román, A. Gómez Jaime, Amado Nervo y Carlos Miranda.

⁵ Precisamente, estos dos periódicos se distinguen de los demás de la época por su tratamiento del hecho literario.

la participación de escritores como redactores y colaboradores del diario y con la convocatoria y el éxito de la serie que nos ocupa⁶.

La primera de las autosemblanzas de *El Liberal* aparece en el mismo número del 30 de enero de 1908 y su autor es el poeta mexicano A. Nervo, mostrando así, la efectiva integración de los poetas hispanoamericanos en el mundo literario español. La segunda (1 de febrero de 1908) es el famoso «Retrato» de Antonio Machado publicado más tarde en *Campos de Castilla* (1912)⁷. Durante todo el año 1908 y hasta el 22 de enero de 1909, en el que se publica el último, escrito por Francisco Cubells y Florentí, las páginas de *El Liberal* albergan a treinta y seis poetas jóvenes que publican su autosemblanza (la mayoría en la columna central de la primera página)⁸. Ni que decir tiene que en la serie no se encontraba ninguna mujer, por más que algunas habían sido seleccionadas en las tres antologías contemporáneas (dos en la de E. Carrère, cinco en la de E. de Ory y siete en la de Brissa).

Su reconocimiento como poetas ha merecido diversa suerte: excepto cinco de los autores, el resto figuró en alguna o varias de las antologías de la época, aunque no llegan a la docena los que quedan recogidos en las actuales. Muchos otros continuaron en el periodismo con sus crónicas en verso (Antonio Palomero, Antonio Casero y Carlos Miranda), algunos de ellos enfocaron su actividad hacia otros géneros: reportajes (Luis de Oteyza, C. Miranda), crítica literaria (E. Díaz-Canedo), crónica (P. de Répide), o intensificaron sus otras vocaciones: teatro (Martínez-Sierra, Valle-Inclán), pintura (Ángel Zárraga)... De algunos apenas queda recuerdo.

Esta colección resulta particularmente interesante ya que recoge textos literarios estrictamente contemporáneos de un grupo de poetas relativamente jóvenes y de edad similar —la gran mayoría nace entre 1870 y 1885—, que se enfrentan a un mismo género, el autorretrato poético, y saben que van a ser leídos por un público numeroso, variado e interesado por conocer sus circunstancias personales. Tampoco hay que olvidar que los poetas conocían la naturaleza efímera de esta contribución al tiempo que muchos valoraban la oportunidad de ofrecer al público los aspectos de su persona que más le interesaban para conformar el estatus deseado, tanto social como literario. En todo caso estas autosemblanzas, con independencia de su calidad literaria, nos permiten conocer de primera mano el ser humano que vivió detrás del escritor, mejor

⁶ Pedro Castro incluye al propio Alfredo Vicenti entre los poetas seleccionados en su citada antología.

⁷ Con las siguientes variantes: se sustituyen los términos o expresiones: «relatar (v. 4), canto nace (v. 10), el que (v. 26), en suma (v. 29), la hora llegue (v. 33)» por «recordar, verso brota, quien, al cabo, llegue el día», respectivamente. Se introducen también cambios de puntuación y de separación entre estrofas.

⁸ Véase en el Anexo 1, la relación cronológica de los autores que publicaron sus autosemblanzas en *El Liberal* (1908-1909).

dicho, la visión que él mismo tenía y quería dar de su persona. En definitiva es una muestra estrictamente sincrónica de la interpretación de un mismo género, lo que le da un valor esencial para analizar las diferentes maneras de representar sus introspecciones así como para descubrir la notable variedad de tendencias, formas, estilos, léxico... que coexistían hace ahora unos cien años, en el momento próximo al inicio de la Edad de Plata de la lírica española.

UNA SERIE PECULIAR

La aparición de las firmas tuvo una frecuencia desigual: durante los cuatro primeros meses se publicaron veintiún retratos, mientras que en los últimos cinco (entre el 30 de agosto y el 22 de enero de 1909) tan solo cuatro; es difícil aventurar si esta irregularidad proviene de las respuestas de los poetas o de los planes editoriales del periódico. Tampoco puede ocultarse que, en líneas generales, la popularidad de los autores, lo mismo que la calidad de sus poemas descende a medida que avanza la fecha de su publicación.

La edad media de los autores ronda los 30 años, lo que indica que efectivamente se invitó a colaborar a poetas jóvenes, si se exceptúan los casos de los cuatro gallegos R. Valle-Inclán, Ramón de Godoy, Emilio Fernández Vamonde y C. Miranda (ceranos por edad, procedencia y amistad al editor Vicente), y el peruano J. S. Chocano, que ya habían cumplido los 40. Eso podría justificar la ausencia de poetas *mayores* que sin embargo figuran en la mayoría de las antologías de la época, como Salvador Rueda (nacido en 1857) que era colaborador habitual del periódico, aunque no explica la falta de otros consagrados que no participaron ni sabemos si fueron convocados, como Miguel de Unamuno (1864), Rubén Darío (1867) y Juan Ramón Jiménez (1881). En el *Epistolario* de este último se recoge una carta (fechada en octubre de 1908) que el poeta dirige a su amigo, E. Díaz-Canedo, uno de los firmantes de la serie de *El Liberal*. Del fragmento que se cita a continuación, se confirma lo habitual que debía ser la petición de retratos pero también el desdén con que Juan Ramón considera el conjunto de poetas que habían publicado su autosemblanza hasta ese momento: «Y usted, ¿no quiere mandarme uno suyo? Le vi en esa serie fantástica que publicó *El Liberal* de “Los poetas del día”. Supongo que usted no sabría, al dar su retrato, los compañeros que, en general, le destinaban» (Jiménez, 2006: 201-202). A pesar de haber participado con su autobiografía en la revista *Renacimiento*, Juan Ramón Jiménez se mostraba entonces reacio a hablar de su vida con los periodistas. Así, al pedirle Rogelio Buendía (que se disponía a dar una conferencia en el Ateneo de Sevilla, en el curso de un homenaje al poeta) datos autobiográficos, responde: «odio el periodismo y la populachería y creo que el poeta solo hay que buscarlo en la

obra» (Jiménez, 2006: 313), lo que no le impediría escribir, algo más adelante, su famoso autorretrato⁹.

Las autosemblanzas aparecieron bajo una fotografía de sus autores, excepto las de Á. Zárraga y Manuel de Sandoval, que se acompañaron de un retrato a pluma de los mismos con idéntica —e ilegible— firma. La mayoría de los retratos muestran solo el busto del poeta, con pocos, aunque significativos detalles del atuendo; en algunas se aprecia mejor su ademán al abarcar también la postura de las manos, el porte y más detalles de la vestimenta (como por ejemplo los de A. Machado, R. de Godoy, Luis Brun, Nilo Fabra). Todos aparecen destocados, excepto E. Carrère que además se distancia del resto al fotografiarse con una pipa entre los labios.

Muy pocos poetas han datado el poema: solo Manuel Machado añade al final del suyo: «Febrero, 1908», y otros dos (P. de Répide y A. de Zayas): «Madrid, 1908». Estos y otros detalles hacen pensar que la mayoría de las autosemblanzas fueron escritas expresamente para el periódico y poco antes de ser publicadas en dicho medio.

Finalmente solo se incluyeron cuatro poetas hispanoamericanos (dos mexicanos, el citado A. Nervo y A. Zárraga, el colombiano, Alfredo Gómez Jaime, y el peruano, J. S. Chocano). Muchos escritores hispanoamericanos que publicaban en revistas españolas, ocuparon cargos diplomáticos y ejercieron el periodismo en nuestro país, como fue el caso de los cuatro citados.

La mayoría de los españoles son madrileños (diez), y muchos de los nacidos en provincias ya residían entonces en Madrid adonde habían llegado en su infancia, por motivos familiares, o en su juventud con la aspiración de progresar en su carrera literaria o periodística. Otros siguieron vinculados a su lugar de origen (M. H. Ayuso, Francisco Antón, José Muñoz San Román, T. Morales,...). Destacan por número los procedentes de Galicia (quizá por ser más reconocidos por el director, el gallego Vicenti) y de Andalucía (ocho, cuatro de ellos sevillanos). Cabe señalar, por último, que muchos de los poetas invitados eran colaboradores habituales del diario *El Liberal*, entre otros P. de Répide, Ramón Pérez de Ayala y Mariano M. de Val en la sección *Crónica*, C. Miranda, redactor de la columna *Cosas de la calle*, a veces con seudónimo (como alude en su autosemblanza), Cristóbal de Castro con *Titirimundi*, F. Antón con *Impresiones de un provinciano*, A. Nervo, J. S. Chocano y M. Machado con diversos poemas...

De la calidad de los poemas, baste recordar la de los retratos de los hermanos Machado; en primer lugar, citando las palabras del propio M. Machado, quien, en su discurso de ingreso en la Real Academia (leído el 19 de febrero de 1938, en el palacio de San Telmo de San Sebastián), después de aludir a

⁹ Con este autorretrato pensaba el poeta cerrar la edición de *Espanoles de tres mundos*, que no se llegaría a publicar (Salgado, 1981: 8) y que incluía una extensa galería de retratos de personajes españoles.

una fotografía suya tomada cuando era niño, se refiere al segundo de sus retratos poéticos con estas palabras (Machado y Pemán, 1940: 29)¹⁰:

El otro retrato poético [...] vino a formar parte de una galería de autopinturas¹¹ poéticas, feliz idea de un gran diario de Madrid. Y digo feliz, porque produjo muchos poemas notables y alguno verdaderamente exquisito. No es el mío de los más logrados ni tiene casi otro mérito que el de una sinceridad que ahora juzgo algo impertinente, pero que estaba entonces muy en la empecatada zona de mi zodiaco espiritual.

Como indica Carpintero (1975:10), es evidente la referencia al retrato de su hermano Antonio. Posiblemente, el poeta no quería nombrarlo en esos difíciles años, como tampoco citar el nombre del diario.

El éxito del retrato de A. Machado fue, efectivamente enorme. En este sentido cabe señalar el testimonio de Ricardo Calvo entrevistado por A. Núñez: «¿Saben ustedes dónde empezó a ser Antonio Machado? En la “Semblanza”. *Soledades* pasó, considerado, respetado, con muchas esperanzas, pero no creyeron que ese era el Antonio Machado que debía llenar todo un período [...] cuando Antonio publicó su retrato, el éxito fue enorme; fue el asombro de todos en aquel momento» (Núñez, 1966: 8).

Pero, por supuesto, no todas las semblanzas fueron recibidas con tanto entusiasmo. Dos días después de la publicación del primer poema, la crónica festiva de Ramiro Merino, «Lira en ristre» del diario *El País*, se hacía eco de la propuesta de *El Liberal* de «publicar el retrato de cada uno de los capitanes generales de la rima». Y, a continuación arremetía contra la autosemblanza de A. Nervo, la primera y todavía la única publicada de la serie. Después de satirizar sin piedad un buen número de sus versos, concluía:

No hay derecho, amigo, no hay derecho. Es todo el comentario que se me ocurre. [...]
Esperemos que las notas personales de los poetas que siguen, estén más al nivel intelectual de los lectores, para convencernos de que efectivamente la generación actual es un disparate de poética.

Mes y medio más tarde, en la revista *La Lectura Dominical* y dentro de la «Sección de Polémica»¹², el periodista *Mediocris* ridiculizaba el poema de G.

¹⁰ La guerra civil tuvo inmediatas consecuencias para las Academias. El gobierno de Franco decide asentar provisionalmente la de la Lengua en San Sebastián. Machado adopta en su discurso un tono de circunstancias: «De mí sé deciros que me avergüenza ahora más que nunca, tener que entreteneros —en tales momentos de España— con el pobre asunto de mi semi-poesía y de mis semi-realidades. Pero si ello ha de ser, sea pronto» (Machado y Pemán, 1940: 16).

¹¹ El término «autopinturas» remite a su aspecto visual, acorde con los gustos al poeta.

¹² *La Lectura Dominical*. 22 de febrero de 1908, p. 122.

Martínez Sierra, después de anunciar con ironía: «Por un rotativo van desfilar los poetas del día, con sus retratos y todo, y debajo de cada retrato hay unos versos con la firma del interesado, y en los versos cuenta quién es, por dentro y por fuera». A continuación se mofa de la segunda parte del poema de Pedro de Répide para concluir que mejor debería firmarlo como Pedro Botero por sus alusiones diabólicas, y eso que «no es tan mal poeta como el otro ¡imposible!». El mismo crítico, a los ocho meses de haber comenzado la serie cuando ya treinta de los poetas habían publicado su semblanza comenta en su artículo «Fuego graneado»¹³: «Desde antaño, que puse en solfa a los poetas de *El Liberal*, no ha cesado en sus columnas el chorreo poético a caño libre. ¡Caramba si tenemos poetas! Lo menos van en la fila trescientos o cuatrocientos». Y empleando su tono más crudo, satiriza los poemas de Francisco Villaespesa, C. Miranda y E. F. Vaamonde.

La valoración de la hispanista M. A. Salgado (1989: 393) del conjunto de las autosemblanzas es netamente positiva; las califica como «originales y valiosos retratos». A. W. Phillips, que edita los poemas en forma de libro en 1989, concluye que, a pesar del olvido en que han sucumbido algunos de los autores, la calidad de otros asegura el interés de la antología (Phillips, 1989).

La mayoría de los poetas recogen sus autosemblanzas en alguno de sus poemarios, generalmente ocupando el primer lugar. Otra prueba de su calidad es que varios de estos poemas fueron seleccionados por distintos antólogos a lo largo del siglo XX para representar a los poetas seleccionados. Todavía, cien años después, en las antologías de más reciente publicación, figuran al menos las autosemblanzas de A. Machado y Enrique de Mesa.

EL GÉNERO AUTOSEMBLANZA LITERARIA

Bajo el subtítulo de la sección, el editor de *El Liberal* indica que se propone publicar un «retrato» (sin duda se refiere a la fotografía), acompañado de una «autosemblanza» de cada poeta. No es fácil deducir con exactitud a qué género literario alude, por más que poco después trate de aclararlo: «una poesía íntima, nota personal de cada [...] poeta...», sin que tal apostilla pueda remitir a los poetas a un formato suficientemente codificado. Como se deduce de alguno de los siguientes fragmentos, los propios poetas necesitaron que se les precisara el contenido del encargo.

Ya en el primer poema se evidencia que el poeta recibió del director unas indicaciones más detalladas: A. Nervo encabeza cada una de las tres estrofas de su poema con una pregunta: «¿Versos autobiográficos?», «¿Que quién

¹³ *Ibid.* 5 de septiembre de 1908, pp. 567-568.

soy?»¹⁴, «¿Que cómo soy?». Similares preguntas se hacen otros poetas: «¿Que quién es el coplero? [...] ¿Qué por qué canto coplas tan desgarradas...?» (A. Casero), «¿Quién soy yo?» (R. Pérez de Ayala). Más explícitos son todavía los textos de Enrique de la Vega, que comienza su poema informando: «Don Alfredo Vicenti me ha pedido / mi auto-semblanza en verso y mi cabeza», o de C. Miranda: «Pues soy de la “plaga” de “Poetas del día”, permitidme que os haga mi autobiografía...».

El autorretrato literario, al tener como correlato el pictórico, permite una enunciación relativamente precisa —y hacemos nuestra la definición que propuso Salgado (1981: 393) «texto relativamente breve que busca reproducir la esencia momentánea de su autor»—. Pero ¿es lo mismo autorretrato que auto-semblanza? Parece evidente que el término *semblanza* —«bosquejo biográfico», según el diccionario de la RAE— añade al de *retrato* el requisito de ir acompañado de una breve biografía (como, por ejemplo, se especifica en el diccionario de María Moliner, que después de referirse a la descripción física o moral, añade: «también cuando va acompañada de una breve biografía»).

En consonancia con estas indefiniciones, el conjunto de poemas se manifiesta marcadamente heterogéneo; no tanto por las diferencias en el tratamiento métrico y estilístico, lo cual era esperable en una generación poética (y decimos generación en el estricto sentido cronológico) que se caracteriza por su fuerte individualismo, sino por la diversidad de sus contenidos. Así, mientras algunos autores responden a la invitación del editor con una biografía, otros —los menos— lo hacen con un retrato en el que tratan efectivamente de reproducir su *esencia momentánea*. De hecho, entre los poemas se encuentran ejemplos de ambos tratamientos (como pueden serlo el poema biográfico de E. Díez-Canedo y el retrato retórico de L. de Oteyza), aunque generalmente los autores combinan ambos formatos¹⁵.

¹⁴ Esta pregunta desata la mordacidad del crítico R. Merino: «“¿Quién soy?”, se pregunta el autobiografiado, con verdadero asombro. Y en vez de decir Fulano de tal, con cédula personal de tal o cual clase, se declara nada menos que “un lobezno de la nodriza bruta de los Dioscuros”. Efectivamente una nodriza bruta, sin faltar a la benéfica clase, no es cosa del otro jueves. Ahora, si me dice usted que es de los Dioscuros, me pondrá en el caso de buscar el Diccionario Geográfico. Anticipémonos, por si se trata de algún pueblecillo del norte de España, a enviarle el testimonio de nuestro afecto en estos momentos en que una de sus lácteas hijas se ve tan maltratada» (*El País*. 1 de febrero de 1908).

¹⁵ Otro buen ejemplo de poema biográfico es la autosemblanza de A. Casero. Abriendo cada estrofa con un «Porque», desvela las razones que le llevan a dedicar sus coplas desgarradas y achuladas al Madrid más auténtico. Y esos porqués residen en su biografía: su nacimiento en el barrio de las Vistillas; su juventud, donde alterna estudios con los recorridos por los lugares más castizos donde frecuente bailes, verbenas y romerías y con amatorios. Y precisamente el contacto directo con los madrileños es lo que le impulsa a cantar sus poemas —«espejo donde miro mis ilusiones»— que terminan haciéndose su dueño.

Pero no faltan textos que eluden cualquier referencia a la apariencia física (lo que sería impensable en un autorretrato pictórico), e incluso a lo biográfico y cuyos autores se definen utilizando otros modelos mucho más impersonales: A. de Zayas, que ya en su poemario *Retratos antiguos* de 1902, elidía casi totalmente el yo poético (Correa Ramón, 2005: 57), diseña su serio y grave soneto para caracterizarse dando únicamente constancia de su voluntad de estilo¹⁶. La autosemblanza de G. Martínez Sierra, una de una de más herméticas y despersonalizadas de la colección, está constituida por una serie de divagaciones metafísicas, en las que predomina el sentimiento panteísta. La confusión onírica que le provoca el sentirse plenamente integrado en el cosmos le lleva a confrontar sus estados de ánimo con una serie heterogénea de elementos de la naturaleza que van desde la fragancia de la flor del romero hasta la puesta de sol. El crítico *Mediocris*, en *La lectura dominical* no solo cuestiona la métrica de esta semblanza, sino que además ridiculiza sin piedad sus ínfulas modernistas. R. Pérez de Ayala trata de explicar al lector su esencia, inmerso en la gran paradoja panteísta: «No soy nada, lo soy todo». El poeta, renuncia a cualquier representación que no sea mostrar las bases de su filosofía existencial. En definitiva, la heterogeneidad de este conjunto de poemas viene dada por la suma de la fuerte individualidad de los poetas y la falta de un molde claro donde reproducir su subjetivismo.

En la literatura española la tradición del autorretrato poético (por no hablar de la autosemblanza) era escasa. Este hecho se relaciona con una falta de cánones y reglas asentadas que enmarquen y definan el género. Sin embargo, no es posible dejar de recordar los autorretratos en verso de los autores del Siglo de Oro, como los retratos burlescos¹⁷ que inaugura el romance de Góngora, titulado *Retrato de don Luis de Góngora, racionero, que les envió a las damas de la corte* que, por otra parte, fue imitado por numerosos poetas (Cruz Casado, 2002). En tales autorretratos aunque los rasgos (a veces uno solo) sobre los que se focaliza la descripción pueden corresponderse con los reales, se procede generalmente a una exageración de los mismos. Todavía en el siglo XIX, la tradición de la autobiografía festiva continúa, como documenta López García (2008) basándose en un corpus de veintiséis autobiografías en verso, la mayo-

¹⁶ El propio A. de Zayas declara a Juan Valera en su Carta-Prólogo de *Retratos antiguos* (1902: 11): «Más atento al espíritu que al exterior de la persona retratada, he propendido más a dar idea de su carácter o del estado de su alma, que no a abismarme en minuciosas descripciones de indumentaria o a condensar en el reducido espacio del soneto una simulada biografía».

¹⁷ Según Colón Calderón (2006: 138), esos retratos comparten una serie de características comunes: supuesta poetización del retrato, alusiones pictóricas (generales, mención de diversa índole: pinturas, pintores, en conexión con la idea del pincel como pluma, propia del Siglo de Oro), descripción física humorística, referencias a la propia escritura (poética) y erotismo.

ría realizadas por dramaturgos (y, a su vez, periodistas) a finales del siglo XIX¹⁸. En todo caso los avances en la psicología con la teoría del subconsciente y el psicoanálisis, la influencia de la filosofía de Schopenhauer y de Nietzsche y la exploración de nuevas vías para adentrarse en lo más remoto y a la vez más próximo de nuestro yo practicada por los simbolistas cambiaron a finales de siglo las coordenadas que hasta entonces eran válidas para realizar un auténtico autorretrato.

No todos los poetas (y menos en esa época) se veían impulsados a escribir textos confesionales cuya motivación se suele relacionar con propósitos justificativos o sentimentales y que además suelen ser textos de madurez: los autores convocados por *El Liberal* eran jóvenes en su mayoría. Sin embargo, el autorretrato —y por tanto la autosemblanza— es un caso muy particular de escritura confesional, que permite su práctica en la juventud y su continuada reiteración. Lo mismo sucede con los autorretratos pictóricos: los pintores que se interesan por la autoinspección suelen componer numerosos autorretratos a lo largo de toda su vida, como son los casos de Rembrandt, Goya y, por poner ejemplos más modernos, de Frida Khalo y Egon Schiele¹⁹. Siguiendo con la pintura —no olvidemos el *ut pictora poesis* horaciano—, interesa recordar que en el autorretrato pictórico no se reproducen directamente los rasgos del modelo, sino que, necesariamente, el pintor se inspira en su imagen reflejada en un objeto, normalmente, un espejo o cristal o, ya en aquella época, una fotografía. Los pintores al retratarse no se ven como los vemos, sino que se ven mirándose, es decir, eligiendo los atributos con los que se siente más identificado, por eso los autorretratos resultan tan interesantes —y tan diferentes— del retrato convencional. Los poetas nos dan la visión de su yo más íntimo tomada del espejo de su memoria, lo que determina que sea forzosamente una visión subjetiva, parcial e incluso interesada de su realidad; el retratador-retratado debe elegir entre sus propios rasgos y conjuntar la imagen que cree tener de sí mismo y la que le interesa proyectar para alcanzar o conservar su prestigio en la *corte de los poetas*.

De igual modo, no todos los poetas sienten la vocación del retrato, como tampoco se igualan en sensibilidad cromática y plástica, o en penetración psicológica, ni consiguen adoptar una perspectiva adecuada para poder interpretar su imagen personal. Pero podemos aventurar que los que dedican parte de sus poemas a la éfrasis, reinterpretando obras de arte, entre las que figuran los retratos pictóricos, tienen más posibilidades de abordar con éxito un poema en el que el modelo sea su propia imagen. Ese subgénero poético estuvo muy en boga en el modernismo literario en consonancia con su interés estético por

¹⁸ Que incluyen los citados de *El Liberal* de marzo-abril de 1894.

¹⁹ El pintor austriaco a los veintiocho años había pintado cerca de cien autorretratos. A la misma edad, Rembrandt, otro asiduo de este tipo de pintura solo había realizado cincuenta (Fischer, 1998: 147).

lograr un sincretismo entre las artes. Como indica Bou (1991: 32), en la tradición parnasiana y simbolista hay muy buenos ejemplos de dicha fusión; tanto Baudelaire, como Leconte de Lisle o Heredia habían escrito poemas que pretendían ser recreaciones de obras de arte, así como Darío y Rueda y posteriormente J. R. Jiménez. Por esas fechas, ya M. Machado había publicado *Alma* (1900) y en 1907, *Alma. Museo. Los cantares*; anteriormente nos hemos referido a lo que él mismo calificaba de «infausta monomanía [...] a desnudar mi alma» (Machado y Pemán, 1940: 32). No en vano G. Diego (otro reconocido poeta-pintor) lo califica de «pintor con palabras [...] psicólogo finísimo, capaz de filtrarse hasta los más intrincados escondrijos del alma de su modelo» (Diego, 1975: 13). El poeta rescataría su autosemblanza para situarla (esta vez provista del título «Retrato») encabezando el poemario *El mal poema* (1909)²⁰.

A. de Zayas (amigo de infancia de los Machado y traductor de Heredia) había publicado ya *Joyeles bizantinos* (1902) y sobre todo *Retratos antiguos* (1902), donde interpretaba literariamente cuadros de los grandes maestros. Como indica A. Machado —demostrando igualmente su sensibilidad pictórica— en una reseña sobre ambos libros: «Creo que Zayas ha realizado un verdadero prodigio de estilo, al transcribir en poesía los inmortales cuadros de los grandes maestros [...]. En ellos la palabra dibuja y esculpe»²¹. En este mismo sentido, hay que recordar la incipiente carrera de pintor de A. Zárraga, la experiencia de F. Antón en transformar en palabras distintas obras del arte castellano, así como los varios esbozos de autorretrato de E. Carrère²². También en E. F. Vaamonde, E. de Mesa y M. de Sandoval se dan ciertas circunstancias que podrían favorecer su sensibilidad representativa.

Cuando un autor se enfrenta a la escritura de un poema confesional, y más aún, de una autosemblanza, debe explicitar de algún modo su intención para que el lector esté preparado para suscribir lo que Lejeune denomina «pacto autobiográfico». De ahí que el título de la composición sea particularmente relevante, pues es el primer indicio con que cuenta el lector para enfrentarse a

²⁰ Sin ninguna variante. M. Machado no solía corregir sus poemas. Como él mismo confiesa: «Así como otros confían inmediatamente a la cuartilla aquello que se les va ocurriendo... yo no consigno al papel sino aquello que habría de quedar en última instancia y todas aquellas operaciones de selección y acabamiento que se obran en mi interior de manera involuntaria y fatal», y sigue: «la composición sale acabada y perfecta (en el sentido latino) tanto que no es ya susceptible de retoque o corrección (por mí al menos), y no porque no esté mejor o peor, sino porque no puede estar de otro modo» (Carballo Picazo, 1967: 72-73).

²¹ *El País*, 3 agosto de 1903, p. 2.

²² Carrère cultivó con frecuencia el autorretrato: además de la autosemblanza de *El Liberal* —que, con el título «Alma de la noche», encabeza su poemario *El caballero de la muerte* (1909)—, esboza otros tres retratos, «Prólogo» (1915: 1), «Florilegio de amor» (1915: 93) y «Elegía de los treinta años» (1915: 167) que incluye en la recopilación de poemas *Del amor, del dolor y del misterio*.

un texto en donde autor, narrador y personaje comparten identidad. Sin un título, como remarca Paul Ricoeur (1927) al reflexionar sobre los autorretratos de Rembrandt, el lector no sabría que el retratado y el que lo firmó tienen el mismo nombre.

Sin embargo, tan solo la mitad de los poetas dan título a su poema (con independencia de que el diario encabeza a todos ellos con el rótulo «Poetas del día» y los sitúa bajo la fotografía). Seguramente, el condicionamiento del encabezado fue decisivo para que muchos autores omitieran el título, ya que la mayoría de los que recuperan su poema para publicarlo más tarde lo titulará, si antes no lo estaba. Algunos títulos anuncian directamente el género que se proponen abordar, en sintonía con la propuesta del director: «El Retrato» (L. de Oteyza), «Ecce homo!...» (C. Miranda), «La Figura, El Ánima» (P. de Répide), «Versos íntimos» (E. Díez-Canedo); otros se acercan indirectamente a su persona, indicando su intención autobiográfica: «Ayer, Hoy, Mañana» (M. M. de Val); «El Pasado, El Presente, El Porvenir» (C. de Castro); «Ecce vita» (G. Martínez Sierra). Por último, algunos encabezan sus piezas con una alusión a la relación que se va a producir entre escritor y lector, ya sea tímida («¿Se puede?», E. de la Vega; «Servidor», A. Casero), o autoafirmativa («Mi eclecticismo», Miguel de San Román).

En el resto de los títulos elegidos, la relación con la pretendida naturaleza de autosemblanza de los poemas no es tan directa, aunque de alguna manera evoquen más o menos metafóricamente un arquetipo con el que los poetas eligen identificarse: «Cruce de sangres», alude a la compleja identidad de N. Fabra; «Triunfal», al aire que alienta de el espíritu de García Jaime; «Flores de cardo», a la humildad combinada con la aspereza del carácter castellano de F. Antón; «Anacronismo», a la actitud incongruente de J. S. Chocano, que lamenta no pertenecer a un pasado ya periclitado; «El amor de la noche», combina las dos términos clave —la pasión y el espacio donde se desarrolla la vida y que inspira la mayor parte de la obra— en la poesía de Carrere; «Kasida», a la poética cargada de matices orientales de F. Villaespesa; «Alborada», la tímida esperanza en un futuro sereno en el que L. Brun confía recomponer su trayectoria vital.

LA APROXIMACIÓN AL YO

El retrato físico

En cierto modo, la publicación de la correspondiente fotografía, exime a los poetas de extenderse en detalles sobre su aspecto físico. En todo caso, la superación del realismo ya había contribuido a la pérdida de interés por las descripciones minuciosas de personajes y ambientes y el poeta tiende a evitar los detalles realistas cuando trata de expresar el reflejo de su *yo*. Mientras que

en el autorretrato pictórico, el artista no puede dejar de ofrecer al espectador ciertos rasgos físicos reproducidos más o menos fielmente —a riesgo de no ser reconocido—, el escritor puede omitirlos y elegir revelar directamente al lector su yo íntimo, su personalidad, sus pensamientos, su poética o, como indica Salgado, a reproducir el medio con el que se identifica: el paisaje de su niñez o adolescencia, las atmósferas familiares, profesionales... y descubrirse a medida que lo expresa, incluso les permite optar por explicarse a través de abstracciones metafísicas que tratan de expresar su manera de pensar y lo que creen saber de ellos mismos.

Solamente dos de los poetas hacen referencia explícita a la fotografía que acompaña al texto; es el caso de M. Machado, que comienza su poema un tanto provocativamente: «Esta es mi cara, y esta mi alma: leed» y apostilla para ayudar al lector a descifrar su fisonomía: «Unos ojos de hastío y una boca de sed...». También C. Miranda alude a su fotografía: «Ved mis bigotazos a la borgoñona: los mejores trazos son de mi persona...»; al resaltar ese rasgo masculino con múltiples adjetivos «recios, firmes, anchos, rígidos, “noblotés”», simboliza en tono irónico su «rancia hidalguía». Sería un buen ejemplo de un tratamiento burlesco del retrato, que preconiza el acercamiento a la esencia de la persona a través de la magnificación de escasos, pero significativos detalles.

El autorretrato más paradigmático titulado precisamente «El Retrato» —escrito en forma de soneto de versos alejandrinos por L. de Oteyza y publicado el 28 de abril de 1908— sigue los cánones de la descripción retórica clásica: empezando por el cabello y la frente, el poeta desciende en la descripción de sus rasgos —usando la tercera persona, como si efectivamente describiera su imagen reflejada en el espejo— al tiempo que los pone en paralelo con su temperamento e individualidad y, en un alarde de concisión nos desvela su biografía. El lector solo conoce la condición de autorretrato del poema sutilmente señalado por el uso de dos marcas posesivas: «Triste sello con que á los elegidos *nos* señala el Dolor» y «Y sobre el débil pecho, *mi* pálida cabeza». También en la primera parte del poema de P. de Répide (11 de febrero de 1908), titulada «La Figura» (y no es casual que el poeta emplee igualmente la forma de soneto clásico, en esta ocasión de endecasílabos heroicos) hay una voluntad de retrato físico como reflejo de su personalidad, de ahí sus referencias a la expresión, gesto, gravedad y frialdad del rostro y perspicacia de la mirada; quizás sean estos dos poemas los más cercanos al retrato pictórico, a lo que contribuye el uso casi exclusivo de la tercera persona para describir la figura y, en el caso de P. de Répide, a la alusión directa a una pintura: «Mi rostro, frío, grave y cortesano / retratos de otro siglo acaso evoca». El caso de A. Nervo, es interesante ya que ofrece cuatro referencias a su físico: «almo perfil», «faz enjuta», «brumosa frente» y «melena brava», de las que, la última por más

que sea metafórica, no deja de sorprender al aludir a una imagen donde el cabello no abunda²³.

Algunos poetas incluyen levísimas alusiones a estas cualidades, como es el caso de E. Díez-Canedo: «Amo andanzas, combates, aventuras, pero soy hombre débil y pequeño» y de Joaquín Alcaide: «...Yo soy un sevillano / —con alma de moro en un cuerpo romano—». Otros poetas apenas esbozan algún rasgo: «¡Mirándolas de lejos / se ahondaban mis ojeras!» (C. de Castro), «y que tenía como yo, una mirada que no brilla» (J. Ortíz), «Con mis manos nerviosas cojo el infolio y leo...» (J. S. Chocano). Varios poetas hacen referencia a su edad; bien aluden a su juventud, o a su vejez prematura: «cabello encanecido» (J. Muñoz).

A la vestimenta hace alusión el famoso verso de A. Machado «—ya conocéis mi torpe aliño indumentario—»; también E. Carrère al aludir al «ropón de mi misantropía» y a la «capa de sombra» como la encubridora del alma está sin duda tratando de evocar en el lector su popular figura: el uso de una amplia capa era uno de los detalles que más caracterizaban al poeta. También se refiere a otro objeto característico, su pipa, y así el poeta nos dice que sueña «... mientras traza el humo de mi pipa ondulados garabatos». Igualmente, los detalles que ofrece R. Valle-Inclán, que tiene la voluntad de explicar cómo su biografía ha conformado su físico, remiten a unas características muy reconocibles por el lector: «Hoy me queda en recuerdo de esa vida inquieta, / una cicatriz al costado derecho, un brazo cercenado y un pie medio deshecho».

La mayor parte de la veces que se mencionan términos relacionados con determinados atributos físicos del autor: «manos, pecho, carne, boca, labios», se emplean en sentido puramente metafórico; cabe destacar la frecuente utilización del término «frente», que alude a un rasgo físico que, como representación de la mente —el lugar donde el poeta *sitúa* sus introspecciones— es elegido como el símbolo de su yo: «El campo de mi frente es castellano. / Solar hidalgo de la mente loca» (P. de Répide), «Jamás frunció mi frente el vano escepticismo» (R. de Godoy), «un viento fresco y sutil / [...] / mi frente cansada oreo»; «camino serenamente / con la ambición en la frente» (L. Brun), «brumosa frente» (A. Nervo), «quisiera que mi frente tocara con el cielo» (J. Muñoz), «la frente erguida y el andar derecho» (E. de la Vega), «La frente de los hijos de la tierra, es la fuente, / y hace estallar el grano divino riego ardiente» (F. Antón), «para comprar lauros con que ceñir mi frente, / traigo, acuñado en versos, el oro del Perú» (J. S. Chocano), «sienta tus manos castas en mi frente» (R. Pérez de Ayala), «El sol de la Arabia tostó mi amplia frente» (F. Villaespesa).

²³ Precisamente, en el artículo citado de «Lira en ristre» publicado en *El País*, Merino se ocupa de ese verso: «Luego dice que lleva *diez leyendas en la melena brava*. Miramos el retrato, y resulta que el hombre está con el pelo al rape. Y es más que probable que cuando le cortaran el pelo, las leyendas no opusieran el menor obstáculo a la traidora tijera».

El hombre. La patria. Los orígenes

El uso de las personas gramaticales en los textos confesionales es muy significativo (Romera Castillo, 2006: 34-35). En los textos autobiográficos se da una identidad entre autor, narrador y personaje, con el consecuente predominio del uso de la primera persona que da más fuerza y verosimilitud a lo expuesto como sucede en la mayoría de estos poemas. De acuerdo además con las actitudes egocentristas y autoafirmativas evidenciadas en el conjunto de poemas, el pronombre *yo* se emplea en numerosas ocasiones (una media de casi dos veces por poema). Paralelamente el verbo *ser* en primera persona del presente (*soy*) se emplea repetidamente (más de una vez y media por poema), vaya o no acompañado de sujeto explícito. Así, se observan múltiples autodefiniciones, entre las que predominan las que proclaman (con o sin sujeto): «soy un hombre» o «soy un poeta» y en ocasiones «soy hombre y poeta». Algunas veces los predicados van adjetivados, como el de E. Carrère que trata en su primer verso definir su personalidad (hombre): «triste, altivo y solitario», A. Machado: «bueno», E. Díez-Canedo: «débil y pequeño», M. H. Ayuso: «de suerte», Santos: «de otra era» y R. Pérez de Ayala: «no más».

No obstante, no se terminan aquí las definiciones; los poetas también recurren a metáforas para presentarse al lector: «un viajero», «esclavo de espíritus fatales», «una flor de la llanura», «un trovero», «el generoso caballero andante», «hijo de la tierra» o a comparaciones: soy «como un abuelo», «como un sueño», «como un peregrino»...

Finalmente son muchos los que alternan la autodefinición con el empleo de otras formas menos directas: el sujeto *yo* va acompañado de otros verbos que permiten al lector conocer al poeta por sus acciones. Así, con frecuencia se refieren a sus actitudes sentimentales: «amar, sentir, querer, adorar... », pero también a su bagaje, generalmente, poético: «saber, tener, traer...».

La mayoría de los poetas remarcan su individualidad y algunos lo hacen enfáticamente: «Podrán ser “mejores”; ¡pero yo soy “uno”!» (C. Miranda). Un narcisismo exacerbado se puede comprobar en E. F. Vaamonde, cuyo poema evidencia el descubrimiento de su *yo* interior que se expresa mediante un subjetivismo muy acusado. Superada la melancolía, se muestra abstraído en su lirismo y en su individualidad, hasta el punto de afirmar: «¡Mi mundo está en mí mismo!». R. Pérez de Ayala después de advertir: «soy un hombre no más, lo soy todo», afirma más adelante: «Yo soy todas las cosas, pues que existo. / Vive en mí el universo». En el extremo opuesto se sitúa la del panteísmo poético de G. Martínez Sierra: «Panteísta mi sueño, maravillosamente / se pierde en la hermosura universal... ». La altivez de algunos contrasta con la presunta humildad de A. Nervo: «Yo [...] no tengo historia», y la sencillez con que A. Machado afirma su condición: «soy, en el buen sentido de la palabra, bueno», lo mismo que E. Díez-Canedo: «soy hombre débil y pequeño». Algunas de las declaraciones humildad, como las de E. de la Vega, —una expresamen-

te modesta, «soy desconocido» y la otra irónica, «soy un escritor de gran valía»—, se deben entender en el contexto festivo de los poemas.

Con gran frecuencia los poetas asocian su yo a la patria, por eso abundan los adjetivos gentilicios «[soy] español, sevillano, madrileño, castellano, castizo, catalán, gascón... », sin contar con las veces que el poeta prefiere emplear las perífrasis, más o menos explícitas —«Soy hijo de una tierra que el sol de Mediodía / enérgico colora con pincelada franca» (M. de Sandoval), «Yo he nacido en la huerta encantadora / que el Thader²⁴ con sus besos engalana» (Antonio Osete), «nací en la Hesperia triste, nací en tierra de fríos» (M. H. Ayuso)— o las evocaciones, entre las que destacan las detalladas de la tierra gallega de R. de Godoy y E. F. Vaamonde y las más cortas dedicadas a las respectivas raíces de E. Díez-Canedo, F. Antón, C. de Castro y R. Valle-Inclán. Un caso extremo es el de Antonio Casero: todo su poema es una pura evocación de los ambientes madrileños.

Por más que R. Darío afirmara en *Opiniones* (1906: 190) que se había producido una «universalización del alma española», la preocupación por la patria (y sobre todo por la patria chica), patente en estos poemas, es típica de la época; todavía estaba reciente la pérdida de las colonias que venía a culminar los fracasos políticos y la pérdida de prestigio de España. Por otra parte, los nacionalismos están en pleno auge, lo mismo que se va imponiendo el protagonismo histórico del hombre sencillo (la *intrahistoria* de Unamuno), con el consecuente interés por su entorno socio-geográfico: el paisaje —la fuerza libre del mar o la austeridad del campo castellano—, y un cierto localismo que no debe confundirse con otra corriente también presente en esos años: el ruralismo regionalista.

Es notable la reivindicación de muchos de los poetas sobre la presencia del elemento foráneo en sus orígenes, como la dualidad castellana e italiana de la que se reclama P. de Répide, o el caso más rotundo de N. Fabra que comienza su poema —titulado significativamente «Cruce de sangres»— con la siguiente declaración: «Un cruce de tres sangres mi firmeza pregon», triplicidad de orígenes que se especifican en el verso final de la primera estrofa: «... mi estirpe es catalana, castellana y gascona». Las supuestas características de esas *estirpes*, que se pormenorizan en los siguientes versos, explican la personalidad del poeta «las sangres que en mis venas circulan confundidas, / mezclándose me han hecho altivo, rudo y fuerte».

Más interesante y abundante es el caso de los poetas que reclaman el poso que las culturas antiguas han dejado en ellos mismos, moldeando su personalidad, como las alusiones a la ascendencia griega de M. H. Ayuso: «...aunque vine al mundo sobre la hispana Gea / desciendo de la estirpe de Palas Atenea»,

²⁴ El río Segura, que baña Murcia, donde nace Osete era llamado Thader por los romanos.

o al origen latino en el poema de A. Nervo, que se considera: «Un lobezno de la nodriza bruta / de los Dioscuros», M. de Sandoval se identifica como «Al-tivo descendiente de Atenas y de Roma», aunque español ante todo. P. de Répide se reclama del «linaje de Quevedo y Aretino». Varios poetas (y no es casualidad que la mayoría sean meridionales) aluden a la presencia de lo árabe en el pasado español, como lo hace el sevillano J. Alcaide en repetidas ocasiones, primero presentándose como un sevillano «—con un alma de moro en un cuerpo romano—», para después exponer: «En esta ideal fragua latino y agarena / mi humanidad forjóse. [...]», lo mismo que el murciano A. Osete, que se presenta afirmando «soy de la raza mora / y de la raza cristiana». La conciencia de la presencia árabe en sus orígenes se manifiesta con intensidad en el contenido, la forma y hasta el título («Kasida») del poema del almeriense F. Villaespesa «Sultana, yo vengo, sordo de armonías y ciego de luz / a rimar contigo mis sueños de Oriente / en los surtidores de un patio andaluz». Pero no son los únicos: C. de Castro afirma: «¡de todo sol poniente / yo soy el muezzin moro!...», mientras que E. Díez-Canedo descubre en su patria chica (Extremadura) las raíces árabes: «el Guadiana / bajo tu puente al discurrir murmura / versos de amor en lengua musulmana; / versos de amor que un hijo tuyo un día / rimara en lengua del Korán». Estas referencias remiten a la búsqueda de unas raíces de naturaleza religioso-mística en la antigüedad clásica u oriental y, lo que es más notable, a una reivindicación de la semilla árabe en lo español. También Juan Ramón Jiménez, en su autorretrato de los años 20, se situaría dentro de la tradición arábigo-andaluza (Salgado, 1981: 13) y, más tarde llegaría a afirmar: «lo que hay de místico en los simbolistas procede de nuestros místicos y de la poesía arábigo-andaluza [...] También son simbolistas los poetas árabe-andaluces».

Además de su origen sevillano, también los dos hermanos Machado proclaman su doble estirpe poética: «medio gitano y medio parisién» (Manuel), «Hay en mis venas gotas de sangre jacobina, / pero mi canto nace de manantial sereno» (Antonio); mientras el peruano J. S. Chocano reivindica igualmente su doble origen: «Los Incas, los virreyes [...] / me imprimen su prestigio dentro del corazón», y el catalán F. Cubells señala en su romanza: «tengo pagana el alma / y el corazón cristiano».

Es frecuente igualmente la referencia a la condición social y al linaje bien aristocrático o extremadamente sencillo. Por eso los términos tales como «raza, sangre, nobleza, cuna, linaje, hidalgo, estirpe, solar, abolengo,...» se utilizan con notable frecuencia. La ascendencia, esta vez literaria, es el principal pretexto del poema de E. de la Vega, hijo y nieto de Ricardo de la Vega y Ventura de la Vega, respectivamente.

Es decir, que la mayoría de los poetas, sabiéndolo o no, no hacían sino referirse en sus poemas a los tres primeros atributos de las personas, *pueblo*, *patria*, *estirpe*, que enumera la tradición retórica para la configuración de un retrato.

En todo caso hay que hacer notar que, aunque predomina, el uso de la primera persona no es absoluto en casi ninguno de los poemas. La alternancia entre primera y tercera, que pone distancia entre el yo y su reflejo, lo que deja dicho el poeta en su escritura, es la fórmula más empleada. En tales casos, la tercera persona suele corresponderse con alguno de los atributos del poeta, casi nunca físicos, sino los que conforman su personalidad, produciéndose así un desdoblamiento que no significa otra cosa que la expresión de las múltiples ficciones del yo. El «alma» del poeta tiene una gran presencia como sujeto interpelado, seguido de la «mente» y sus metáforas, la «vida» y otras expresiones de conceptos más específicos: «mis versos, mi canto, mi numen, mi voz, mi sueño...». Finalmente, en algunos fragmentos de varios de los poemas se alterna la primera con la segunda persona, lo que implica un diálogo que la mayor parte de las veces se trata de establecer contacto directo con el lector, sea o no con sujeto explícito (C. Miranda, E. de la Vega) o con el deseo de implicarlo más en sus confesiones (con frecuencia en forma interrogativa —A. Nervo, A. Palomero— o imperativa: «ved, sabed, permitidme...»). Incluso a veces el poeta dialoga con las otras expresiones de su ser (Á. Zárraga: «alma, sueño...») e incluso con objetos, como las ciudades o los hogares que evoca (E. Díez-Canedo y A. Osete). El caso de M. de San Román es único: se habla a sí mismo dando consejos al poeta que lleva dentro.

El poeta, caminante. El amor y otros tópicos literarios

La mayoría de los poetas se refieren a su firme compromiso con la poesía al que llegan bien por una vocación ineludible: «pues de mí un día, / se hizo dueña absoluta / la poesía» (A. Casero), «brotó mi poesía» (M. M. del Val), «mi poesía es un deber» (J. Pinedo), «Absorto en el ensueño triunfal de mi lirismo» (E. F. Vaamonde), «forzado por mi destino» (A. Palomero), «Dolor y amor, la jornada / hicieron dura e inquieta, / y ambos me hicieron poeta» (L. Brun), o por elección, frustrando otras oportunidades que supuestamente le habrían dotado de una mayor prosperidad: «pudiendo ser rico preferí ser poeta» (A. Nervo). Es frecuente que la vocación poética surja en o después de una juventud turbulenta, donde el poeta hace uso extremo de su libertad «Y mi espíritu, disperso / en malandanzas de amor, / fundido por el dolor / halló su troquel: el verso» (E. de Mesa), «Porque si bien mordiste carne de mancebía... has salido fragante como el Ave María» (Á. Zárraga) o después de haber experimentado un gran dolor: «Mis trovas juveniles las inspiró el dolor!» (A. Gómez Jaime), «Envejecí bien pronto á fuerza de dolores.... Pero quiero ser Fausto /, y una esperanza loca / resucita en mis venas un vigor milagroso, / que hace que digan versos los labios de mi boca» (S. Román). La fusión con la naturaleza ya sea el agreste (E. F. Vaamonde) o melancólico paisaje gallego (R. de Godoy), el proceloso mar (T. Morales) o el austero campo castellano

(F. Antón), junto con la lectura de los versos de otros poetas «... en las quietas / noches, llena de fuego la mirada, los libros devoré de los poetas y rebusqué la rima inusitada» (E. Díez-Canedo), configuran el resto de los distintos caminos de encuentro con la poesía.

Los poetas que eligen la vía biográfica para su introspección utilizan para estructurar sus poemas el tópico del caminante austero y solitario que vaga a la ventura: «bogué sin rumbo y solo» (M. M. del Val), «salí a la ventura un día, / cantando por el camino» (A. Palomero), «yo soy un viajero que viene de lo ignoto y viaja hacia lo ignoto» (R. de Godoy), «yo fui errante peregrino» (L. Brun), «trovero errante y adusto» (A. Gómez Jaime), «vagamos errantes» (C. Miranda), aunque algunos poetas, confiesan que más que vagar, persiguen un ideal (M. San Román, J. Alcaide, Zarraga, Zafra, N. Fabra, A. Osete). En este viaje de la vida, de acuerdo con la austeridad que proclama, el poeta apenas tiene necesidades: «para mi dicha bastan una tarde serena, / un manojo de versos y una novia gentil» (M. San Román) «y no quiero más que sol / y mujer en el camino» (E. de Mesa)²⁵. Por eso llega a su término «ligero de equipaje» (A. Machado). Incluso algunos de los que prefieren la vía del retrato hacen referencia aunque menos explícita a sus vidas sentidas como caminos, algunas veces recorridos con prisa ya que la muerte acecha y el poeta debe probarlo todo (M. Machado, Oteiza, L. Brun). Y en efecto, aunque la cercanía de la muerte, el final ineludible de ese camino, se deja sentir, el generoso caminante ofrece al mundo su poesía generalmente en forma de airoas canciones, aunque no falta la postura de los más místicos que tienen una idea redentora de su poesía («lanzando, con un gesto de sembrador, el grano / fecundo de mis versos al surco de la vida», A. Nervo, Inclán, F. Antón). Una excepción la constituye el viaje en busca del amor de F. Villaespesa que dista mucho del que emprenden los austeros caminantes sin rumbo: se trata de un viaje pleno de sensualidad —donde se interpela a todos los sentidos—, de grandes contrastes y dualidades que le confieren gran intensidad, y de un pronunciado exotismo léxico, donde las referencias a los paisajes desérticos, expuestos a la cegadora luz del sol o de la luna, se alternan las de bellos animales, aromas, joyas y elementos guerreros.

²⁵ Estos dos mismos versos llamarían la atención del crítico A. Valero (*El País*, 30 de septiembre de 1908): «Enrique de Mesa ha escrito dos versos que son sintéticos, reveladores de cuanto él es, de cuanto ambiciona y quiere. Fueron publicados en *El Liberal* dando el tono definitivo a la hermosísima composición en que Mesa se retrataba interiormente. Fue en los versos que escribió para la sección de “Poetas del día”. [...] esto de “y no quiero más que sol / y mujer en mi camino”, creo que es un trazo magistral en el retrato del poeta». Mesa recupera su poema en el libro *Cancionero castellano* (1911) con el título «Autosemblanza» y dos variantes de puntuación irrelevantes. En su segunda edición de 1917 (Madrid, Renacimiento, con prólogo de R. López de Ayala), el poema lleva la dedicatoria: «A los pastores de la sierra. / A los terruñeros del llano».

En el extremo opuesto, el estatismo, que llega al enrocamiento del poeta en su torre (metáfora que se hace explícita en los poemas de Carrère: «en una torre ebúrnea que hago en mi agreste cumbre» y de E. de la Vega: «vivo en mi torre»), se hace patente en aquellos que practican una introspección más metafísica y volcada al yo interior (P. de Répide, G. Martínez Sierra, M. San Román, A. de Zayas, J. Ortiz de Pinedo, F. Antón, A. Casero, R. Pérez de Ayala).

El «amor», uno de los términos más empleados en esta colección (aparece rozando las dos veces por poema, sin contar con sus variantes), pocas veces se pone en conexión con la «mujer», con la «amada». El poeta ama la vida, el arte, la belleza, los versos, el misterio... La mayoría de las veces los poetas confiesan haber tenido amores fugaces, o tan solo amoríos, o simplemente el poeta «ama a todas», gusta del amor-pasión o directamente del amor prostibulario y lujurioso. Todos ellos, modelos muy en consonancia con los tópicos modernistas, lo mismo que la fugacidad, la consciencia del que el tiempo es huidizo: «mudable, fugaz» (A. Nervo), «somos mariposas» (C. Miranda), «inconstantes, volubles e infieles» (C. Miranda), y por consiguiente la necesidad de disfrutar del presente: o de recuperar el pasado «Debí yo haber nacido, no en esta edad sin gloria, / sino en alguna vieja página de la Historia» (J. S. Chocano). Otros revelan su sufrimiento tras un desengaño amoroso o un amor no correspondido. Por último, hay algunas referencias a la muerte de la amada, al amor paterno y al amor apacible y casero.

Sentimientos como el dolor, junto con la tristeza y lo triste, el llanto, la amargura, la pena, la melancolía, la enfermedad y la muerte, que finalmente los acompaña son mucho más determinantes en la personalidad del poeta que la alegría, lo alegre, la sonrisa... No hay que olvidar que uno de los rasgos más notables de la literatura de principio de siglo es su talante pesimista; el poeta padece de *angustia vital*. La preocupación por la muerte y su consecuencia, la aflicción por la fugacidad de las cosas son tópicos literarios muy antiguos, pero que en estos años se revisten con un tinte más desesperanzado al privar al hombre el triunfo del cientifismo materialista del consuelo de la religión. Las virtudes más reconocidas por estos poetas son la fe en sí mismo, el orgullo y la fantasía. Todos cantan a un ideal y buscan la gloria, sin que la musa sea muy aludida.

Sin embargo, la poesía es más de día y menos de noche, más clara que oscura, aunque más de tarde que de mañana. En el cielo, el sol lo alumbra todo y da su luz; la presencia de la luna es más circunstancial, no tanto la de las estrellas. En consonancia, la poesía de estos autores es más de oro que de plata. En contra de lo que cabría esperar por el predominio de poetas modernistas en este conjunto, su color no es el azul: el rojo, con sus variantes, escarlata, rojizo y bermejo, el negro y el blanco son los colores preferidos. Roja es la sangre (y sangrientas las rosas), las nubes, el fuego, el sol, la rosa... El verde y el gris completan la paleta. La naturaleza está presente, aunque no siempre en su estado más salvaje; el «agua» es el ítem preferido: embravecido

el mar, pero mansos los ríos, los manantiales y las fuentes de los jardines. La rosa, el símbolo de la perfección, es a distancia la flor elegida por los poetas, «rosa azul» (lo imposible, en G. Martínez Sierra). Entre los árboles, el olivo de la paz, el laurel de su victoria interior, la fuerza de la encina, la inmortalidad de los pinares, son por otra parte destacables por su carácter mediterráneo. La sonoridad, la música adquiere gran importancia; en consonancia con su simbología, el instrumento preferido por los poetas es la lira («Templo mi lira mágica en las noches de luna», Santos), pero en la mayoría de los poemas además del poeta que canta, se oye el eco, la armonía.

Mitos españoles. Evocación de los clásicos

Es posible que la relativamente cercana conmemoración del tercer centenario de la publicación del *Quijote* (a la que los diarios y revistas dedicaron gran número de páginas y donde los jóvenes escritores —la gente nueva— tomaron al personaje como símbolo del vitalismo irracionalista, uno de los ítems del modernismo) hubiera dejado rastro, ya que muchos de los poemas contienen referencias claras al hidalgo y, bastantes menos, a Cervantes y su obra. «La gente nueva mostró su disconformidad con el cervantismo oficial apostando por un quijotismo idealista que reflejara la espiritualidad de entre siglos» (Alarcón Sierra, 2005: 111-131). En efecto, el idealismo del hidalgo es el modelo a seguir en el caso de E. de Mesa, en cuyo poema don Quijote constituye el principal recurso. Tras su significativo comienzo: «Al amanecer sería...», y la enumeración de las esencias de don Quijote en forma de varias aposiciones: «Señora, la sinrazón / Rocinante, Clavileño, / aguda lanza, el ensueño / y la adarga, el corazón», continua con frecuentes alusiones directas a la obra de Cervantes. Otras referencias son igual de evidentes: «Solar hidalgo de la mente loca» (P. de Répide), «Visto cota y empuña prontamente tu lanza, / y á conquistar la gloria del vellocino de oro, / confiado en la fuerza de tu loca esperanza, / y en la rancia nobleza de tu hidalgo decoro» (Muñoz), «Y, como el “Caballero de la Triste figura”, / —¡flor mística aromada de romero y tomillo!— / tocado de la gracia de su excelsa locura, / supe trocar mi venta en señorial castillo» (R. de Godoy), «...más que un Sancho Panza, soy un don Quijote, cuya Dulcinea vive entre los muertos... Siempre, en la pelea, desfacer entuertos fué mi sola idea. Soy el generoso caballero andante que á su Rocinante nunca da reposo...» (C. Miranda), «Una sed de ideales llena mi pensamiento, / y a su conquista corro, con la fe por lanzón; / no sé si son gigantes o molinos de viento: / solo sé que el estímulo de mis hazañas son» (M. San Román), «Saloncillos... Monipodio / triunfador... Mudo Quijote...» (C. de Castro), «espada, si la esgrime la diestra de Quevedo; / bandera, si la agita la diestra de Cervantes» (M. de Sandoval). Otros poetas, como E. Carrère, A. de

Zayas y F. Villaespesa se identifican en varios otros de sus poemas con el hidalgo idealista.

Las referencias a don Juan Tenorio, el otro mito literario español, son explícitas en C. Miranda como modelo de su vida pasada: «¿Barba-Azul?... ¿Tenorio?... Lo que os dé la gana», como más adelante confirma: «De don Juan Tenorio renové el ejemplo»; M. San Román se identifica con su valentía: «Me entusiasma [...] la hidalga bravura del gallardo don Juan». La evocación de A. Machado de posibles prototipos de don Juan para rechazarlos: «Ni un seductor Mañara ni un Bradomín he sido», coincide esta vez con la de su hermano Manuel: «Las mujeres, sin ser un Tenorio ¡eso no! / Tengo una que me quiere y otra a quien quiero yo»²⁶.

Tampoco faltan las alusiones a los clásicos de nuestra literatura, como Fray Luis de León (M. de Sandoval, A. de Zayas) a Gonzalo de Berceo (M. San Román), Garcilaso o al Cid (E. de Mesa).

Poética

La mayoría de los poetas manifiestan de modo explícito su manera de concebir la poesía. Este rasgo del autorretrato literario no es novedoso y ya se observa en la mayoría de los autorretratos burlescos del Siglo de Oro. Tal como lo expresa G. Diego (1975: 13): «Un poeta lírico se está retratando siempre de cierta manera» y otro tanto sugiere A. Nervo en el poema que inaugura esta serie de *El Liberal* al contestarse a sí mismo «¿Versos autobiográficos? Allí están mis canciones, / allí están mis poemas [...]». En la posición más extrema, A. de Zayas dedica todo su poema a expresar su poética tomando partido con decisión de la defensa del clasicismo castellano y el rechazo de la que él denomina «bárbara reforma».

El intenso movimiento de reacción contra la literatura decimonónica fue el principal argumento que unificaba la diversidad de tendencias y manifestaciones de la poesía española de principios de siglo. Este estado de renovación estaba liderado por el modernismo que convivía al comienzo con el parnasianismo o con la llamada poesía degradadora (prosaísmo poético, bohemia) y que a finales de la primera década ya desembocaba en el llamado postmodernismo. La mayoría de los de esta serie ya se distancian del movimiento renovador para centrarse en una poesía cada vez más comprometida con los conflictos autóctonos, intimistas, sentimentales e incluso hogareños, que en parte tienen su origen en el romanticismo tardío de Bécquer (Phillips, 1986: 34).

En consonancia con la definición de Juan Ramón Jiménez del modernismo como «un movimiento de entusiasmo general hacia la belleza», son muchos los

²⁶ En la confrontación de las autosemblanzas de los hermanos Machado predominan los contrastes, véase Díaz-Plaja (1975: 223-226).

poetas de esta serie los que manifiestan su amor a la belleza o, cuanto menos al arte y a la poesía (A. Machado: «Adoro la hermosura...», G. Martínez Sierra: «Panteísta mi sueño, maravillosamente / se pierde en la hermosura universal... », M. San Román: «Rindo a la poesía honores de realeza, / el culto al Arte inunda de claridad mi ser; / sobre todas las cosas adoro la belleza»), así como el ansia de gloria (o al menos de reconocimiento) y la elección de la poesía frente al mundo material, como lo manifiestan A. Nervo («Nací con [...] un grande anhelo de gloria en l'alma esclava [...] y, pudiendo ser rico, preferí ser poeta»), o M. M. del Val: «Atrás dejé los dones de fácil señorío, / los pálidos blasones de un orgullo lejano / la espléndida rutina del porvenir temprano / todo por la divina ilusión de ser mío».

La atracción por lo misterioso se evidencia en la mayoría de los modernistas: «el ansia de misterio me agita y desespera» (A. Nervo); «Y esclavo soy de espíritus fatales que me arrastran con voces misteriosas» (P. de Répide), «...el secreto de la melancolía, / el divino secreto que te obsede, alma mía» (R. Valle-Inclán); «...un libro de mil hojas / cifradas en romántica notación de misterio» (G. Martínez Sierra); «No se desborda en clamoroso lujo; / persigue de la música el misterio») de modo que enlaza el romanticismo con la búsqueda de unas raíces religioso-místicas (ya comentadas al referirnos a los orígenes de los poetas). Esto último se proyecta en las frecuentes evocaciones de la mitológica clásica y del mundo antiguo: Dioscuros, Musageta, pegaso, esfinge (A. Nervo); Psiquis (R. Valle-Inclán); Orfeo, vellocino de oro (J. Muñoz); homérica osadía (T. Morales); Europa, Leda, Prometeo (C. de Castro); Cupido, dios de Himeneo (C. Miranda); el poema de M. H. Ayuso es una celebración de la cultura griega que, sometida por las invasiones bárbaras, recupera su esplendor y vigencia a través del culto a la belleza de los parnasianos; así como en las referencias a lo francés: Montamrte, Ronsard²⁷ (de los hermanos Machado), París (Á. Zárraga) o a lugares exóticos: imperio Inca, virreyes, las Indias (J. S. Chocano), Oriente, Ormuz, Arabia («Kasida»²⁸ de F. Villaespesa), Andes (A. Zárraga), mares indómitos (T. Morales), México, Tebaida (R. Valle-Inclán), Helesponto, Alpes Cárnicos, costa egea (M. H. Ayuso), Atenas y Roma, Boreas (A. de Sandoval), y en determinadas reminiscencias dieciochescas.

La mayoría de los poemas están escritos en versos alejandrinos, de resonancias antiguas y los preferidos de los poetas modernistas. Entre estos, abundan los pareados, seguidos por las estrofas de cuatro versos, sobre todo serventesios, junto con el uso de alejandrinos en estrofas tan clásicas como los

²⁷ En una alusión a su más célebre poema: «Mignonne, allons voir si la rose...» sobre el paso del tiempo.

²⁸ Como es sabido la casida (que Villaespesa transcribe con *k*) es un poema escrito en lengua árabe o persa, monorrimo, de longitud variable y de esquema tripartito, con un viaje en su parte central, esquema que se recoge en la autosemblanza de Villaespesa.

sonetos. El predominio de la rima consonante es absoluto. Incluso C. Miranda, el único poeta que escribe en lo que él mismo llama «su verso-prosa»²⁹, que no es más que una sucesión de estrofas compuestas de distinto número de hexasílabos, pero dispuestos en la columna periodística como si se tratase de un texto en prosa, utiliza rima consonante. Otras características notables en su aspecto gráfico son los apóstrofes de Nervo, el formato del poema de M. M. de Val, y el epígrafe de la estrofa final: *Envío* con que Á. Zárraga explicita el interlocutor a quien remite sus versos³⁰. En general, el lenguaje es muy elaborado, y son frecuentes los cambios acentúales, los encabalgamientos, la riqueza adjetival y las sinestesias

Así mismo, se observa la voluntad de los autores de conferir sonoridad a sus poemas (J. S. Chocano: «y celebro, en el triunfo de mi canto sonoro, / los castillos de plata, los leones de oro»), armonía y ritmo (A. Nervo: «Allá en mis años mozos, adiviné del arte / l'armonía y el ritmo, caros al Musageta», la poesía de Canedo «busca las armonías del dibujo, / del color y el matiz...», «Sultana, yo vengo, sordo de armonías y ciego de luz / a rimar contigo mis sueños de Oriente»: F. Villaespesa), palpitación y temblor (G. Martínez Sierra: «...porque toda nuestra emoción / ha palpitado, antes de hacerse rima o prosa»), la agilidad, gracia, tino, destreza, elegancia (M. Machado), así como su preferencia por la rima insólita («los libros devoré de los poetas / y rebusqué la rima inusitada» E. Díez-Canedo).

Los rasgos postmodernistas se aprecian ya en varios poemas: la vuelta hacia formas más serenas (G. Martínez Sierra: «la prosa en arabesco y la rima serena»), la reivindicación de la suavidad (M. M. del Val, G. Martínez Sierra), y el rechazo a la excesiva ornamentación (E. Díez-Canedo: «no se desborda en clamoroso lujo», A. Machado: «más no amo los afeites de la actual cosmética, / ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar»), a lo frívolo (J. Alcaide: «Desprecio cuanto es vano. Amo la aristocracia / —La selección de todo lo que es talento y gracia.—»).

En la célebre antología de F. de Onís (1961) se indica ya que una de las peculiaridades fundamentales de la poesía en lengua española de principios de

²⁹ Precisamente el formato gráfico de este poema fue objeto de crítica en *La lectura dominical* del 5 de septiembre de 1908 (p. 567): «Les digo a ustedes que por mí cada cual es dueño de hacer de su capa un sayo y escribir renglones cortos o renglones largos o hacerlos una longaniza poética desde el epígrafe hasta la firma, como los hace Carlos Miranda». Así mismo, el redactor no perdona la extravagancia de la métrica de Villaespesa: «Y algunos, como el famoso Villaespesa, guion o caporal de buena parte de la familia modernista, la de las horas azules y los ojos glaucos, hacen metros completamente nuevos, cuya novedad consiste en juntar u acoplar dos o tres de los antiguos. Así ha llegado a formar versos de dieciocho sílabas, que hay que escribirlos apaisados, tumbando las columnas o quebrando los renglones que no cogen en la ristra».

³⁰ Este formato se atiene a los libros de raíz parnasiana (como alguno de A. de Zayas) que recogen «postales» de viajes varios y terminan con el mismo epígrafe: *Envío final*.

siglo era la convivencia de tendencias y manifestaciones muy diversas. En esta serie se observan igualmente atributos más o menos determinantes de la poesía de raíces decimonónicas (tradición romántica, de los cantares), poesía cívica (regionalismo, prosaísmo, indigenismo americano), poesía íntima y metafísica y poesía festiva. Esta falta de uniformidad sincrónica se explica por el marcado individualismo propio del momento y la fuerte subjetividad de los escritores. En el caso de esta colección de poemas, no hay duda que la invitación del editor de *El Liberal* a escribir una autosemblanza fue una magnífica ocasión para dar rienda suelta a ambas peculiaridades.

ANEXO 1
RELACIÓN CRONOLÓGICA DE LOS AUTORES QUE PUBLICARON
SUS AUTOSEMBLANZAS EN *EL LIBERAL*

Nervo, Amado (Tepic, 1870-Montevideo, 1919)	30 enero 1908
Machado, Antonio (Sevilla 1875-Colliure, Francia,1939)	1 febrero 1908
Mesa, Enrique de (Madrid, 1878-1929)	7 febrero 1908
Répide, Pedro de (Madrid, 1882-1948)	11 febrero 1908
Valle-Inclán, Ramón del (Villanueva de Arosa, Pontevedra, 1866-Santiago de Compostela, 1936)	14 febrero 1908
Martínez Sierra, Gregorio (Madrid, 1881-1947)	15 febrero 1908
Muñoz San Román, José (Camas, Sevilla, 1876-Sevilla, 1954)	19 febrero 1908
Palomero, Antonio (Madrid, 1869-Málaga, 1914)	22 febrero 1908
Machado, Manuel (Sevilla, 1874-Madrid, 1947)	25 febrero 1908
Vega, Enrique de la (Madrid, 1880-1915)	27 febrero 1908
Zayas, Antonio de (Madrid, 1871-Málaga, 1945)	7 marzo 1908
Díez-Canedo, Enrique (Badajoz, 1879-Ciudad de México, 1944)	11 marzo 1908
Ortíz de Pinedo, José (Jaén, 1881-Madrid, 1959)	14 marzo 1908
Carrere, Emilio (Madrid, 1881-1947)	18 marzo 1908
Antón, Francisco (Corrales, Zamora, 1880-Valladolid, 1970)	20 marzo 1908
Gómez Jaime, Alfredo (Tunja, Colombia, 1878-Villeta, Colombia,1946)	24 marzo 1908
Morales, Tomás (Moya, Gran Canaria, 1885-Las Palmas, 1921)	10 abril 1908
Casero y Barranco, Antonio (Madrid, 1874-1936)	18 abril 1908
Val, Mariano Miguel de (Madrid, 1875-1912)	23 abril 1908
Chocano, José Santos (Lima, Perú, 1875-Santiago de Chile,1934)	25 abril 1908

ANEXO 1
RELACIÓN CRONOLÓGICA DE LOS AUTORES QUE PUBLICARON
SUS AUTOSEMBLANZAS EN *EL LIBERAL* (cont.)

Oteyza, Luis de (Zafra, Badajoz, 1883-Caracas, 1961)	28 abril 1908
Castro, Cristobal de (Iznájar, Córdoba, 1874-Madrid, 1953)	1 mayo 1908
Godoy, Ramón de (La Coruña, 1867-Madrid, 1917)	8 mayo 1908
Brun, Luis (Madrid, 1876-¿?)	20 mayo 1908
Miranda, Carlos (Santiago de Compostela, 1868-1918)	15 julio 1908
San Román, Miguel de (Valladolid, 1883-¿?)	17 agosto 1908
Ayuso, Manuel Hilario (El Burgo de Osma, Soria, 1880-Madrid, 1944)	21 agosto 1908
Fernández Vaamonde, Emilio (La Coruña, 1867-Madrid, 1913)	27 agosto 1908
Alcaide de Zafra, Joaquín (Sevilla, 1871-Madrid, 1946)	29 agosto 1908
Villaespesa, Francisco (Lajuar, Almería, 1877-Madrid, 1936)	30 agosto 1908
Zárraga, Ángel (Durango, México, 1886-Ciudad de México, 1944)	9 septiembre 1908
Sandoval y Cutoll, Manuel de (Madrid, 1874-1932)	20 octubre 1908
Fabra, Nilo (Madrid, 1882-1923)	3 noviembre 1908
Osete, Antonio (Murcia ¿?-1915)	2 enero 1909
Pérez de Ayala, Ramón (Oviedo, 1880-Madrid, 1962)	12 enero 1909
Cubells y Florentí, Francisco (Reus, 1881-Tarragona, 1958)	22 enero 1909

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alarcón Sierra, Rafael (2005). «Rubén Darío y Don Quijote», *Crítica Hispánica*. 27, pp. 111-131.
- Bou, Enric (1991). «Otro autorretrato de Manuel Machado: “Pintura” de “Ars Moriendi”», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*. 9, pp. 29-37.
- Brissa, J. (1914). *Parnaso español contemporáneo. Antología completa de los mejores poetas*. Barcelona: Maucci.
- Carballo Picazo, A. (1967). *Estudio a Manuel Machado. Alma. Apolo*. Madrid: Ed. Alcalá.
- Carpintero, Heliodoro (1975). «Precisiones sobre el “retrato de Antonio Machado”», *Ínsula*. 344-345, p. 10.
- Carrère, Emilio (1906). *La corte de los poetas: Florilegio de rimas modernas*. Madrid: Pueyo.
- Carrère, Emilio (1915). *Del amor, del dolor y del misterio*. Madrid: Renacimiento.
- Colón Calderón, Isabel (2006). «Catalina Clara Ramírez de Guzmán: autorretrato y erotismo», en José Ignacio Díez (coord.), *Venus Venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 137-164.

- Correa Ramón, Amelina (2005). *Antonio de Zayas: Obra poética*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Crespo, Pedro (h. 1915). *Los mejores poetas contemporáneos*. Madrid: Llorca y compañía.
- Cruz Casado, Antonio (2002). «El retrato literario en verso: un poema de Góngora y su secuela», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*. 81, pp. 181-193.
- Darío, Rubén (1906). *Opiniones*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1975). «El autorretrato en los Machado», *Boletín de la Real Academia Española*. 55, pp. 219-226.
- Diego, Gerardo (1975). *El poeta Manuel Machado*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Fischer, W. J. (1998). *Egon Schiele 1890-1918. Pantomimas del deseo. Visiones de la muerte*. Colonia: Taschen España.
- Jiménez, Juan Ramón (2006). *Epistolario I. 1898-1916*. Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes.
- López de Zuazo, Antonio (1981). *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*. Madrid: A. López.
- López García, F. (2008). «Autobiografías festivas en verso en la literatura española (1848-1918?)», *Especulo. Revista de estudios literarios*. 30, disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/autover.html>>.
- Machado, Manuel y José María Pemán (1940). *Unos versos, un alma y una época. Discursos leídos en la Real Academia Española con motivo de la recepción de Manuel Machado*. Madrid: Ediciones Españolas.
- Núñez, Antonio (1966). «Antonio Machado en los recuerdos de Ricardo Calvo», *Ínsula*. 236-237, pp. 8-9.
- Onís, Federico de (1961). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid-Nueva York: Las Américas Publishing Company.
- Ory, Eduardo de (1908). *La Musa nueva*. Zaragoza: Cecilio Gasca, 1908.
- Ossorio y Bernard, Manuel (1903). *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imp. y Lit. de J. Palacios.
- Palenque, Marta (2009). «Estudio preliminar», en *La Corte de los Poetas. Florilegio de Rimas Modernas* de Emilio Carrère. Edición facsimilar. Sevilla: Renacimiento, 2009.
- Phillips, Allen W. (1986). «La poesía española (1905-1930) en algunas antologías de la época», *Inti: Revista de literatura hispánica*. 24-25, pp. 3-38, disponible en: <<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss24/3>>.
- Phillips, Allen W. (1989). *Poetas del día, "El Liberal" (1908-1909)*. Barcelona: Anthropos.
- Ricoeur, Paul (1927). «Sobre un autorretrato de Rembrandt», *Cuaderno Gris*. 2, pp. 23-24.
- Romera Castillo, José (2006). *De una primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros.
- Salgado, María A. (1981). «Juan Ramón visto por Juan Ramón», *Cuadernos Hispanoamericanos*. 376-378, pp. 1-17.
- Salgado, María A. (1989). «En torno a los modernistas y las "autosemblanzas" de *El Liberal*», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2. Frankfurt am main: Vervuert Verlagsgesellschaft, pp. 389-396.
- Zayas, Antonio de (1902). *Retratos antiguos*. Madrid: Tip. de A. Marzo.

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2015.

Fecha de aceptación: 13 de mayo de 2016.