

UNA POÉTICA CREPUSCULAR Y UN CREPÚSCULO
HISTÓRICO: *POEMAS DE PROVINCIA* (1910)
DE ANDRÉS GONZÁLEZ-BLANCO¹

EMILIO JOSÉ OCAMPOS PALOMAR
Universidad de Zaragoza

I. INTRODUCCIÓN

Ser poeta leído y reconocido por un público especializado solo es posible si se logra agradar al poder literario que ejercen críticos y editores a través de las ventas del producto que llamamos literatura. Una asociación entre literatura y dinero que Émile Zola defendió en “L’argent dans la littérature” (*Le roman expérimental*, 1880) puesto que esta sociedad suponía la liberación del escritor, su no dependencia de los salones aristocráticos. Desde luego Zola es el escritor moderno que causa el nuevo centro literario que ya no está en la nobleza y en la corte, sino en la burguesía y en la ciudad industrial. En España, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, ese centro se encontraba en Madrid. De ahí que tantísimos escritores provincianos tuviesen que viajar a la capital para vivir de las letras. ¿Cuántos poetas podemos enumerar, en este sentido, desde Bécquer a Miguel Hernández? Uno de estos autores fue Andrés González-Blanco, quien, debido al trabajo de maestro itinerante de su padre, nació en Cuenca, vivió su infancia primero en Luanco y luego en Ciudad Real, hasta que la muerte de su padre obligó a la familia a trasladarse a Madrid y él ingresó en el Seminario de Oviedo donde permaneció siete años hasta que lo abandonó

¹ Esta investigación es parte de la ayuda JDC2022-049079-I, financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por la Unión Europea “NextGenerationEU”/PRTR.

y volvió con dieciocho años a Madrid para formarse como periodista y escritor literario.

El recuerdo de su vida en provincias forma parte de la poética de González-Blanco. Su único libro de poemas publicado se tituló *Poemas de provincia*, versos (fechados entre enero de 1904 y diciembre de 1909) que vieron la luz en Madrid: primero en 1905 en la revista *La República de las Letras* y más tarde en 1910 en forma de libro. Pero antes algunas composiciones se publicaron, según Martínez Cachero (1963: 49), en el periódico ovetense *El Carbayón*.

Estos poemas se enmarcan dentro de una tendencia poética que rechaza la imitación de la recargada forma parnasiana y se sumerge en la desnudez del simbolismo. Una tendencia que, en España, fue advertida por varios críticos como Federico de Onís (1934), quien la situó en un periodo poético al que le dio nombre y fecha (“Postmodernismo: 1905-1914”)²; Díaz-Plaja (1951: 126), quien hacia 1907 también advirtió de un cambio en los poetas modernistas hacia la sencillez y el intimismo; y Martínez Cachero (1990: 93-104), quien identificó un “Modernismo no-exotista” en *La paz del sendero* (1904) de Ramón Pérez de Ayala, *Hogares humildes* (1909) de José García Vela, *Reliquias* (1914) de Fernando Fortún, y, por supuesto, *Poemas de provincia* (1910) de Andrés González-Blanco. Lo cierto es que estos libros siguen una línea ya explorada en *Soledades* (1903) y *Arias tristes* (1903). Es la poética del triste y solitario paisaje provinciano, donde una puerta al cerrarse “sonó en el silencio de la tarde muerta” (Machado, 1903: 9) y donde “Las tristes esquilas suenan/ alejadas, y la tarde/ va cayendo tristemente/ sin estrellas ni cantares” (Jiménez, 2005: 167).

Por tanto, González-Blanco comenzó a escribir *Poemas de provincia* después de la salida de la imprenta de *Soledades* y *Arias tristes*. Y se publicaron en Madrid, como ya he dicho, primero en 1905 (año de partida del postmodernismo, según Onís) y en un segundo momento en 1910, un año también señalado para la poesía de orientación simbolista y anclada en el paisaje de provincia, pues en España se publicó, además de *Poemas de provincia*, el libro *Lira Provinciana* de Manuel Monterrey, con prólogo de González-Blanco; y

² Véase la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* por la edición facsimilar de García Morales, publicada en 2012 por Renacimiento (Sevilla).

en Italia fue el momento de *Poesie scritte col lapis* de Marino Moretti, *Sogno e ironia* de Carlo Chiaves y *Poesie provinciali* de Fausto Maria Martini, a la vez que el crítico Giuseppe Antonio Borgese estudió y reseñó estos libros de poemas en un artículo, publicado el 1 de septiembre de ese mismo año en *La Stampa*, que tituló “Poesia crepuscolare”. Borgese identificó en estos poetas una serie de motivos del simbolismo y decadentismo francés: “fissazione delle suore di carità, delle domeniche autunnali, dei canali di Bruggia (...), dei sonnachiosi paesaggi provinciali” (cit. en Farinelli, 2005: 16).

Dichos motivos son frecuentes en González-Blanco. Así, tanto el español como los italianos comparten una estética sostenida en provincias casi deshabitadas, paisajes crepusculares como signos de melancolía, evocaciones del pasado y la abulia/*noia* de la cotidianeidad; pero, además, todos participan de la afinidad poética con los simbolistas franceses y del papel de receptor o traductor de los mismos (Martini fue el primer traductor de *Bruges-la-Morte* al italiano en 1907)³. Esto quiere decir que las semejanzas entre González-Blanco y los *crepuscolari* tienen que ver con la fuente compartida: el simbolismo francés. Nada extraño, pues es sabido que los poetas españoles e italianos pusieron su mirada en el París literario, asumiendo la relación de dependencia cultural y literaria: España e Italia como provincias de la cosmópolis europea que es Francia.

Andrés González-Blanco fue una pieza fundamental en la introducción de la poesía francesa moderna en España: por un lado, al traducir a los simbolistas franceses (hay que destacar su participación en la famosa antología de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún⁴) y, por otro, al imitar con sus versos los modelos simbolistas. Ambas formas de reescritura dejaron una huella en la poesía en español. Tal es así que su poesía llegó, además de a los poetas peninsulares, al gran poeta mexicano Ramón López Velarde como han estudiado Noyola Vázquez (1988; 1ª ed.: 1947), Phillips (1988; 1ª ed.: 1962), Paz (1965: 67-130) y García Morales (2016: 23-24)⁵; y también han visto Martínez Cachero (1963: 60), Martínez (1998: XXIX) y Andrés Tra-

³ Véase en la bibliografía Rodenbach (1907).

⁴ Para la antología *La poesía francesa moderna* (1913) traduce tres poemas de Rodenbach, un poema de Samain y otro de Fernand Gregh.

⁵ Agradezco al profesor Alfonso García Morales el haberme proporcionado estos artículos.

piello (González-Blanco, 1999: 21). Noyola Vázquez apuntó, asimismo, la posible influencia de Jammes y Rodenbach en López Velarde a través de las traducciones de González-Blanco⁶.

Todo este panorama revela que no se puede comprender la obra poética de González-Blanco sin una lectura comparativa. Un crepúsculo poético que recorre Europa e Hispanoamérica y en el caso de González-Blanco no solo se manifiesta en sus *Poemas de provincia*, sino también en *Horas de ausencia*, libro inédito con versos fechados entre 1906 y 1913 (Martínez Cachero, 1963: 60-64), y en algunas prosas como la novela *Flor de Cantabria* (1920). Profundizar en las fuentes y lecturas de González-Blanco, así como en el sentido histórico e ideológico de los textos, es clave para entender el significado del crepúsculo en *Poemas de provincia*, un libro al que se le ha prestado poca atención, a excepción de los trabajos de Cansinos Assens (1917), Martínez Cachero (1963) y la edición de Andrés Trapiello (González-Blanco, 1999). Martínez Cachero afirma que “pudiera definirse este libro como un cancionero amoroso bastante nutrido en el que se ofrece la historia de una pasión adolescente” (1963: 49). Pero estos versos proponen mucho más que una mirada literal, pues el poemario se construye a través de unos símbolos que aluden a una realidad histórica, compartida con los simbolistas y los poetas crepusculares italianos y españoles⁷.

La pregunta es ¿qué significado histórico e ideológico tiene el crepúsculo en *Poemas de provincia*? Para responder a esta pregunta es necesario acudir a la simbología poemática (campanas, pianos, monjas, lluvias, domingos, etc.)

⁶ En la misma línea se pronunció Phillips: “En 1906 la *Revista Moderna de México* publica trece poemas de Rodenbach traducidos por Andrés González Blanco. Encontramos nosotros, por lo demás, traducciones de Rodenbach por el mismo González Blanco en *Cultura* (núm. 6, abril de 1909, p. 90), revista de Guadalajara en que colaboró López Velarde con verso y prosa” (Phillips, 1988: 76).

⁷ En España Juan Manuel Bonet (1985: 41-47) habla de los *crepuscolari* españoles, “amigos de las cosas grises y humildes, atentos a París pero enamorados de la provincia”, que serían Fernando Fortún, Díez-Canedo, Tomás Morales, Alonso Quesada, Ángel Vegue y Goldoni y Pedro Salinas; y Luis Antonio de Villena (1992) insiste en el adjetivo “crepuscular” a propósito de la poesía de Fortún. La tarde es un motivo muy repetido durante el periodo que Onís llamó ‘posmodernismo’. Buen ejemplo de ello es la selección de poemas que realiza Carrere en *La Corte de los Poetas* (1906). Al respecto, véase Ocampos (2017).

desde un marco comparativo, sin olvidar el análisis de una serie de dicotomías que se suceden en la obra como vida/muerte, provincia/gran ciudad o pasado/presente y que indican una alternancia emocional en la voz poética.

2. EL CREPÚSCULO DE LA PROVINCIA DESDE LA GRAN CIUDAD

En *Poemas de provincia* el tono sencillo, liberado de los marmóreos versos parnasianos, marcha hacia el prosaísmo, donde abundan las descripciones del paisaje-personaje (ciudad muerta) y la variedad métrica sin experimentación (fundamentalmente silvas y sonetos endecasilábicos y en alejandrinos). Es un libro donde provincia y cosmópolis dialogan o, mejor dicho, donde el crepúsculo provinciano no se entiende sin la brillante modernidad de la gran ciudad. Tal y como señaló Cansinos Assens a propósito de “Los cantores de la provincia”:

La breve suma de bella inquietud de estas ciudades, en sus largos días monótonos, crea en sus poetas un anhelo de magníficas bellezas remotas, que no vive en ellos sólo, porque se manifiesta hasta en los semblantes ilusionados de los transeúntes de estas ciudades intermedias entre la urbe provinciana y la soñadora cosmópolis y hasta en el brío con que nuestras luces matritenses empiezan a brillar en el crepúsculo, y nostálgicas de sus hermanas, las locas luces de París (Cansinos Assens, 1917: 206).

El libro está dividido en cuatro apartados: “Poemas de provincia”, “Itinerario poético”, “Tardes en un convento” y “Poemas eclesiásticos”. Apartados que se corresponden con las cuatro grandes preocupaciones que atraviesan todo el libro: el paisaje provinciano, el viaje en tren, la vida enclaustrada del convento y la formación del seminarista. Son poemas donde se repite una y otra vez la misma atmósfera gris: tardes lluviosas, plazas y calles vacías y ahogadas en un silencio que solo se rompe o por el sonido de las campanas de una iglesia o por las notas de piano que hace sonar una mujer y escapan de su balcón. Todo es un símbolo de la tristeza y la melancolía con la que el poeta pinta la provincia cerrada al progreso tecnológico e industrial de las grandes ciudades. Una tristeza y una melancolía que, heredera del simbolismo francés, nace por el contraste entre provincia y gran ciudad (Madrid).

Así, si la capital es presente y futuro, la provincia es pasado y memoria; si la capital es amanecer, la provincia es crepúsculo vespertino; si la capital es la vida moderna, la provincia es la vida pasada:

De la estación los focos fulgurantes
 lucían a lo lejos,
 como vivos mensajes de otra vida
 llena de luz, de ruido y movimiento
 en las grandes ciudades bulliciosas,
 donde todos los rostros son risueños;
 donde todos los novios de quince años,
 sin rubor provinciano, se dan besos;
 donde no hay catedrales con campanas
 doblando eternamente por los muertos;
 donde no hay nobiliarios caserones
 con tertulias monótonas de invierno
 (1910a: 29-30).

El poeta insiste en el contraste paisajístico: “calles abandonadas y silentes,/ que apenas cruza nadie,/ sobre las cuales pasa la agonía/ dorada y amarilla de la tarde;/ calles que no son rectas/ como las de las grandes capitales;/ calles angostas, calles tortuosas,/ calles irregulares,/ calles sin simetría” (1910a: 98-99). Incluso, se detiene en describir cómo los días señalados son muy diferentes en ambos lugares. Así, el domingo provinciano (del pasado) es muy diferente al de la capital (del presente). El primero es católico y silencioso (“Un domingo en que el cielo es como una casulla”, 1910a: 283); y el del presente es de baile rápido y orgía (“(...) Domingo de Carnaval/ (...)/ Y percibo los *allegros* de un *galop* loco y banal...”, 1910a: 93).

El poeta, instalado en Madrid desde 1904 (Martínez Cachero, 1963: 16), localiza el atraso material (y moral) en un pasado provinciano, un espacio temporal al que llega a través de la evocación: “Acuérdate, alma mía, de la esbelta Asunción” (1910a: 79); “Recuerdo las mañanas dulces de primavera” (1910a: 80)⁸. De esta manera evoca la provincia y la

⁸ En repetidas ocasiones el piano que escucha en el presente lo transporta a un piano del pasado en la provincia.

recuerda como un lugar cerrado, un *claustrum* detenido en el tiempo y opuesto a la velocidad del “itinerario poético” en tren que lleva a la capital de España.

2.1. El *claustrum* o lugar cerrado

Vida antigua frente a vida nueva es un diálogo constante en el libro. En los poemas la represión del cuerpo se enfrenta a la libertad amorosa, la religión vigila e invade los espacios de intimidad amorosa de los jóvenes: después de que una joven se despida de su amante y no quiera volver a verlo “crujieron las humildes acacias mustias;/ un ramaje de un chopo se desgajó;/ y hasta la Santa Virgen de las Angustias/ con su dedo de piedra te amenazó...” (1910a: 14); la luz de la Virgen es testigo de lo que se hace: “Al trasponer el portalón sombrío/ —donde un rostro de Virgen macilento/ clareaba a la luz agonizante/ de un farol ferrujiento—/ me miraste amorosa y dulcemente,/ como mira el que mira despidiéndonos” (1910a: 30); incluso una monja se enfada al escuchar cómo una joven le cuenta a su amiga lo simpático que era el chico que la acompañó a la plaza (1910a: 28). Las esculturas, las monjas o los portales de las iglesias vigilan (1910a: 32), los besos se dan en el día de la Virgen (1910a: 52; 70), las miradas amorosas suceden dentro de la iglesia (1910a: 116) o en la procesión (1910a: 142) o en días sagrados como el Viernes Santo (1910a: 151, 159, 161), y se ama a la vez que se reza: “Recuerdo aquellos tiempos en que te amaba tanto/ y rezaba a la Virgen ante el altar de plata” (1910a: 91). Así es como la fe es vigilante y no permite nada fuera de la castidad:

En manos de las congregantas
 los cirios refulgían
 como emblema piadoso de la fe vigilante...
 ¡Los cirios eran símbolos de aquellas pobres vidas
 que se iban consumiendo
 —como los cirios se consumían—
 en la soledad conventual
 de aquella capital de provincia!...
 (1910a: 141).

La ciudad de provincia es un convento donde las vidas se consumen como cirios. La Oviedo de González-Blanco es una ciudad muerta, como lo es la Brujas de Rodenbach o la Toledo de Azorín. La vida de las mujeres se deshace en los conventos y con ella el amor:

¡Y pensar que en las tardes de verano
no habrá quien te acompañe
y que en esos crepúsculos poéticos
cruzarás sola la desierta calle
—arrastrando la falda de estameña
de tu hábito del Carmen—
sin que una voz amiga
vierta en tu oído cariñosas frases
(1910a: 23).

La amada se hace monja y, como ocurre con Justina en *La voluntad* de Azorín, “*su Voluntad ha muerto*” (Martínez Ruiz, 2010: 166)⁹. El poeta se queda “solo, agrio y meditativo” (1910a: 38), “con la melancolía de un enfermo incurable/ y esplín desalentado e hipocondría oscura” (1910a: 40), y la monja, como reza la dedicatoria del apartado “Tardes de un convento”, “nunca leerá estas poesías...” (1910a: 235). De ahí que las voces de las mujeres sean las voces tristes de la vida robada: “Voz de piano anémico o voz de órgano grave.../ Voz que gime y que llora; el porqué, no lo sabe” (1910a: 241); “voz que siempre fue tibia y aromática,/ y ahora está sahumada con incienso...” (1910a: 248).

El “piano anémico” o la voz de las monjas se confunden con el sonido monótono de las campanas, símbolo de una España amarrada al dogma religioso:

En la hora del crepúsculo y de las místicas paces,
las campanas suenan tristes sobre los dulces jardines...

⁹ Justina es “una avejilla encerrada en una jaula para siempre” (Martínez Ruiz, 2010: 159) y va consumiéndose: “Ella también mortifica sus ojos, su boca, sus manos, su carne toda; ella también suplica al Esposo que no la abandone; ella tiene fe; ella espera; ella ama... Y, sin embargo, siente una gran tristeza, siente un íntimo desconsuelo. Y su cara está cada vez más blanca y sus manos transparentes” (Martínez Ruiz, 2010: 172).

Es Sor Tránsito la dulce campanera del convento,
 morenita de ojos negros y de cutis macilento...
 ¡Oh Sor Tránsito, Sor Tránsito! ¡Oh monjita toledana,
 con tu nombre tan católico, tan galante y español!
 Cuando cantas en el coro ante el negro facistol,
 tu voz tiene, tu voz clara, tu voz dulce y castellana,
 la orgullosa hipocondría de una raza ya caduca...
 Y el triste catolicismo en el que se nos educa
 ha impregnado tu voz clara de una pena sobrehumana...
 (1910a: 257).

El convento ya no es solo la ciudad de provincia, sino toda España: “Campanario castizo, campanario de España,/ ¡hay en ti un cierto hechizo tan mágico y sutil!.../ ¿Sabes algo del alma de las dulces novicias/ que están presas y solas en el triste convento” (1910a: 101). En el repique constante de las campanas de *Poemas de provincia* se percibe la estética simbolista y, en concreto, el lirismo narrativo de *Bruges-la-Morte*, donde las campanas recuerdan a Hugues el recto comportamiento católico; asimismo, el sonido invariable (la inmutabilidad del paisaje español) sirve para denunciar el atraso moral en una postura heredera del regeneracionismo azoriniano de *La ruta de don Quijote* o *La voluntad*. Recordemos en esta última:

Estos pueblos tétricos y católicos no pueden producir más que hombres que hacen cada hora del día la misma cosa, y mujeres vestidas de negro y que no se lavan. Yo no podría vivir en un pueblo como éste; mi espíritu inquieto se ahogaría en este ambiente de foscura, de uniformidad, de monotonía eterna... ¡Esto es estúpido! La austeridad castellana y católica agobia a esta pobre raza paralítica. Todo es pobre, todo es opaco, todo es medido. Aun los que se llaman demagogos son en el fondo unos desdichados reaccionarios. No creen en un dogma religioso, pero conversan la misma moral, la misma estética, la misma economía de la religión que rechazan... Hay que romper la vieja *tabla de valores morales*, como decía Nietzsche (Martínez Ruiz, 2010: 215).

Y en *Poemas de provincia* la decadencia del imperio español se encuentra con los pasos del poeta, que al verse ante un convento siente “toda la pesadumbre de una raza/ que ha corrompido al mundo con su aliento” (1910a:

45), y en el empedrado de las calles lee la gloria pasada: “...Y es que sienten las piedras seculares/ toda la pesadumbre de la raza/ y toda la grandeza de la Historia (1910a: 123). La vida que puede respirarse fuera contrasta con la muerte del recinto amurallado:

¿Te acuerdas de aquel día de la Virgen
 en que nuestro primer beso cambiamos,
 fuera de la ciudad triste y austera,
 llena de campanarios,
 donde siempre resuenan cornetines
 y tambores velados
 que parecen marcar la marcha fúnebre
 de un pueblo que ha vivido demasiado
 y que está próximo a morir, decrepito,
 dentro de su recinto amurallado?
 (1910a: 52).

Ciudad llena de campanarios y toques de campanas que son las únicas voces, los únicos gritos, que pueden salir del *claustrum*, al igual que las notas de piano son los únicos lamentos que saltan de los balcones de las jóvenes que nunca conocerán el amor:

Al caer de una tarde cálida de verano...
 En los bancos se sientan los que sienten esplín;
 por entre unas persianas sale el son de un piano;
 a compases de estudio gimotea un violín.
 Un reloj de las ocho: en un tenue *morendo*
 languidece el piano y calla el violín;
 y, atusando el bigote o el cigarro encendiendo,
 abandonan los bancos los que sienten esplín
 (1910a: 20).

El silencio de la mujer es total y solo a través del piano conocemos su dolor: “Y el piano nos dice que morirá marchita,/ que su melancolía ha de ser infinita” (1910a: 41). Un silencio, una soledad y una tristeza femenina que, tal y como ocurre en *Bruges-la-Morte*, se confunde con la de la ciudad:

“Tenías ojos negros. Eras linda y morena,/ y te quedaste sola en aquella ciudad/ donde la lenta lluvia con tenaz cantinela/ cantaba unas estrofas de tedio y soledad” (1910a: 92). Así es como la mujer queda enclaustrada, absorbida por la ciudad muerta, y el poeta solo puede, al igual que Hugues, conservar el último recuerdo de vida. Hugues arranca la cabellera de su amada muerta para convertirla en objeto sagrado:

Sur le cadavre gisant, Hugues avait coupé cette gerbe, tressée en longue natte dans les derniers jours de la maladie. N'est-ce pas comme une pitié de la mort? Elle ruine tout, mais laisse intactes les chevelures. Les yeux, les lèvres, tout se brouille et s'effondre. Les cheveux ne se décolorent même pas. C'est en eux seuls qu'on se survit! Et maintenant, depuis les cinq années déjà, la tresse conservée de la morte n'avait guère pâli, malgré le sel de tant de larmes (Rodenbach, 1892: 3-4).

De la misma manera, González-Blanco sacraliza la cabellera y, en este caso, la arranca, no de un cadáver, sino del recuerdo:

Me llevaré un recuerdo sagrado de mi vida:
 el recuerdo de aquella dorada cabellera
 que besé en ciertas claras tardes de primavera
 en un galante nido de una alcoba escondida.
 La cabellera rubia en la almohada extendida,
 la amada se ofrecía desnuda y hechicera,
 en mis brazos de loco placer desvanecida,
 renovando caricias para que no me fuera...
 En las tardes de estío de esta ciudad austera,
 mi alma de poeta desconsolada invoca
 la visión del oculto gabinete galante;
 y aún respiro el aroma de aquella cabellera
 —diabólica diadema de aquella niña loca
 que perfumó mis horas felices de estudiante
 (1910a: 192).

La cabellera es símbolo de vida y objeto no corrompido por un *claustrum* en donde todo es signo de la muerte: “Café de provincia donde había una orques-

ta;/ café estrecho igual que un ataúd...” (1910a: 111). En la provincia, la vida (el café) se torna en muerte (ataúd), y los féretros llegan a la misma casa, como se cuenta en *Camino de perfección* (1902; capítulo XXX) y en *La voluntad* (capítulo IV de la segunda parte) a propósito de una niña muerta en Toledo que espera su caja; estampa que precede a la entrada de Ossorio y Azorín, respectivamente, en un café “de tristeza desoladora” (Baroja, 1920: 154) y “desierto” (Martínez Ruiz, 2010: 210)¹⁰. El suceso tuvo lugar según Baroja en domingo (“Domingo en Toledo”, *Electra*, 23/3/1901), día que González-Blanco asocia al silencio y a la soledad: “En la tortuosa callejuela antigua/ duermen las viejas casas/ en un silencio grave de domingo,/ con las puertas cerradas” (1910a: 27).

Para González-Blanco el domingo es un estado de ánimo, es el esplín: “Cielo azul... Sol refulgente... Domingo de Carnaval.../ Lleno de esplín, me he quedado solo y pensativo en casa...” (1910a: 93). El mismo hastío que en los *dimanches* de Laforgue:

Fuir? où aller, par ce printemps?
 Dehors, dimanche, rien à faire...
 Et rien à fair' non plus dedans...
 Oh! rien à faire sur la Terre!...
 (...)
 Vrai, un Dimanche sous ciel gris,
 et je ne fais plus rien qui vaille,
 et le moindre orgu' de Barbari
 (le pauvre!) m'empoigne aux entrailles!
 (Laforgue, 1890: 40-42)¹¹.

Tanto en los poemas de González-Blanco como en los de Laforgue se unen pianos, tardes y domingos para simbolizar el tedio del poeta y el amor

¹⁰ Martini, en *Poesie provinciali*, también hace que un lugar como el café se llene tristeza y entona una “Elegía del ‘caffè-concerto””. La sala de conciertos donde hay baile y alegría no borra la pena del poeta: “Fausto, povero Fausto solo solo!/ Stai rannicchiato come un usignuolo, // ma si vede che il tuo nido è di spine!” (1910: 83).

¹¹ Juan Ramón Jiménez supo ver la coincidencia entre los dos poetas. El poeta de Moguer dedicó sus *Baladas de primavera* (1907) “A Andrés González-Blanco. En provincia, como Jules Laforgue”.

perdido¹². En el caso de *Poemas de provincia*, la ociosidad y el vacío del domingo se llena con el recuerdo del amor que eligió el *claustrum*:

Pienso en ti, mi antigua novia morena y sentimental,
que mitigaste, allá en tiempos, esta fiebre que me abrasa;
y que estarás en aquella población episcopal
donde la vida es monótona como una planicie rasa...
Y al llegar la noche, tú llorarás frente a la roja
desolación del crepúsculo; ¡oh, llorarás de congoja,
odiando por un instante esa provinciana paz!...
(1910a: 93).

En el último apartado del libro (“Poemas eclesiásticos”) el domingo se convierte en símbolo de la vida católica y recuerdo de la vida seminarista, del *claustrum* (de las “puertas cerradas”): “En algún morado domingo de Adviento/ bajo un cielo pardo, triste y ceniciento / (...)/ Íbamos tristonos los seminaristas” (1910a: 277). Sin embargo, en la primera parte del libro (“Poemas de provincia”) el domingo significa también la única salida para las jóvenes que viven (o mueren) enclaustradas, porque pueden ir a fuera y participar de la procesión religiosa: “Y en el paseo ruin de la Concordia/ mostraste, los domingos, tu altivez” (1910a: 116); “Pianos de provincia detrás de los balcones;/ balcones que no se abren sino por el verano,/ en tardes de domin-

¹² “Ohé, jeune fille au piano! Je sais que vous n’avez point d’âme! Puis pas donner dans le panneau/ de la nostalgie de vos gammes...// Fatals bouquets du Souvenir, folles légendes décaties,/ assez ! assez! vous vois venir,/ et mon âme est bientôt partie...” (Laforgue, 1890: 40-42); “Elle est partie hier. Suis-je pas triste d’elle?/ Mais c’est vrai! Voilà donc le fond de mon chagrin!/ Oh! Ma vie est aux plis de ta jupe fidèle!/ Son mouchoir me flottait sur le Rhin.../ Seul. — Le Couchant retient un moment son Quadrige/ en rayons où le ballet des mouches dansent,/ puis, vers les toits fumants de la soupe, il s’afflige.../ Et c’est le Soir, l’insaisissable confidence.../ Ah! Jusqu’à ce que la nature soit bien bonne,/ faudra-t-il vivre monotone?” (Laforgue, 1885: 35).

En González-Blanco el hastío lleva, como en toda propuesta decadentista, al alcohol. Incluyéndose entre un grupo de compañeros que han padecido desengaños amorosos dice que “Bebemos el ajeno que envenena.../ (...)/ La muchedumbre sórdida y villana/ que nos mira beber el licor verde/ en apostura impertinente, ufana,/ nos cree felices porque ignora ¡vana!.../ el cáncer implacable que nos muerde” (1910a: 133-134).

go, para las procesiones/ de cierto taumatúrgico patrono diocesano” (1910a: 137); “¡Existencias pasadas detrás de unos balcones/ donde la lluvia cae tenaz día tras día,/ que se abren sólo en tardes/ de procesión del Corpus, Rosario o la Purísima!” (1910a: 143). La procesión es lo único que da vida a la ciudad muerta, y como en *Bruges-la-Morte* la ciudad cambia con la procesión:

Et les cloches âgées, les exténuées, les aïeules béquillant, celles des couvents, des vieilles tours, celles qui sont casanières, valétudinaires, qui restent coites toute l’année, mais cheminant et font cortège le jour de la procession du Saint-Sang — toutes semblaient, par-dessus leurs robes de bronze usées, avoir de joyeux surplis blancs, des linges tuyautés en plis d’éventail (Rodenbach, 1892: 196).

Angostas callejuelas
 laberínticas,
 de aquella melancólica
 capital de provincia
 desoladoramente burocrática
 y levítica
 donde sólo estas fiestas eclesiásticas
 el eterno fastidio distraían...
 (González-Blanco, 1910a: 144)¹³.

2.2. La huida y la vuelta al *claustrum*

Es verdad que las puertas cerradas se abren los domingos, pero el ambiente sigue siendo católico. De ahí que se exploren otras vías de escape como el sueño y

¹³ En *Flor de Cantabria*, domingos, fiestas religiosas y procesiones también significan salida del *claustrum* para los dos personajes femeninos principales de la novela. En el caso de Palmira Fanjul: “Su padre, que no había querido salirse de las normas de la educación arcaica —que no exigen a la mujer otra ciencia que la de saber coser, bordar y cumplir con las labores de la casa— tenía la encerrada en el caserón como en una clausura, y sólo la llevaba a la próxima villa en días sonados y solemnes; por Jueves Santo, por Corpus y por las ferias de San Miguel, patrón de Valliniello” (1920: [1]). Y en el caso de Palmira Merediz: “pasó muy gratamente sus años de colegiala, pues la salida de los domingos era un paréntesis de reposo en la monotonía monjil” (1920: [3]).

el viaje en tren: “En las tardes de fiesta, estando en el paseo,/ un temblor neurasténico, fugaz, me ha acometido.../ He soñado en las vidas que jamás he vivido,/ y esta artística idea me ha causado mareo...” (1910a: 46); “Yo no sé qué tenía la estación provincial/ de la pequeña población donde vivimos/ que me hacía evocar un rincón ideal/ en el fondo de algún país que nunca vimos...” (1910a: 47).

El tren es una puerta de salida: “Y de pronto, el lamento fugaz de aquel tren mixto/ me evocaba países por mí no visitados/ y ciudades lejanas que yo nunca había visto” (1910a: 170)¹⁴. El tren en tanto que movimiento es “¡la poesía única de la vida que pasa!” (1910a: 122) y en el poema LXXVIII se opone a la estación, “donde mueren los trenes” (1910a: 121), de “tristes vías muertas” (1910a: 122). Vida frente a muerte, movimiento frente a lo estático, progreso frente a tradición. Así es como González-Blanco canta al progreso que representa la máquina y fecha este poema en 1907, años antes de la publicación en 1909 de la proclama futurista de Marinetti: “Eres la voz de nuestras potencias industriales/ que al fin se han sobrepuesto a la Naturaleza;/ y que, matando todas las gracias naturales,/casi han estado a punto de matar la Belleza” (1910a: 121-122).

Hay que recordar que González-Blanco (*Nuestro Tiempo*, marzo de 1910) es uno de los difusores, junto a su hermano Edmundo González-Blanco (*Por Esos Mundos*, enero-junio de 1910), Ramón Gómez de la Serna (*Prometeo*, abril de 1909) y José de Siles (*Nuevo Mundo*, 2/3/1911), del manifiesto futurista en España: “como obra de arte, es ya de por sí una maravilla. Dudo que Marinetti o sus amigos hagan jamás un poema futurista tan magnífico como el párrafo final del manifiesto. Todas las bellezas de la vida moderna están ahí cantadas en suprema síntesis lírica” (González-Blanco, marzo de 1910: 340). El manifiesto se acerca a la poética de González-Blanco y un claro ejemplo de ello son las imágenes vanguardistas del poema LXXVIII: en la marquesina de la estación hay “algo de aquel horror magnífico y sagrado/ de un buitres estrangulando a una golondrina” (1910a: 121); el silbido de las locomotoras es “como el bramar de un tigre que aplasta una colmena” (1910a: 121); y, en general, la estación es como el rostro de una hermosa

¹⁴ Lo lejano como mundo ideal frente a la realidad del *claustrum* se repite con bastante frecuencia: “Soñábamos mujeres vaporosas, lejanas,/ que moran en las cálidas ciudades antillanas,/ donde nuestro destino jamás nos llevará...” (1910a: 182).

“que desfiguró una operación quirúrgica” (1910a: 122). Estos alejandrinos son muy diferentes del resto de versos del poemario donde no impera la metáfora o la plasticidad de una imagen violenta, sino el símbolo, el tono sencillito y sugerente¹⁵.

En el segundo apartado del libro, “Itinerario poético”¹⁶, el tren no solo significa la salida, sino también la llegada. Y en un tono regeneracionista afirma que el progreso científico y moral de Europa puede hacer que España despierte de su letargo:

¿No os habéis emocionado al mirar los sudexpresos;
una sensación de intensa vitalidad no sentís
al entrar en una oscura estación alguno de esos
trenes rápidos que dicen: — Sevilla — Espelúy — París?...
Ellos traen una ráfaga de emociones europeas
a esas tristes estaciones de ciudades castellanas,
donde se han adormilado las vidas y las ideas,
que tienen el mismo ritmo de sus arcaicas tartanas...
(1910a: 233)¹⁷.

¹⁵ En su libro *Elogio de la crítica* (1911), González-Blanco enmarcó sus *Poemas de provincia* en la línea estética del Futurismo: “En lo que significa exaltación de las fuerzas humanas, canto a la lucha del hombre con los poderes inconscientes y a su triunfo final sobre la Naturaleza, no sólo estoy conforme con el Futurismo, sino que éste me colma la medida *estética* y ha venido a expresar de una manera sintética y completa lo que yo he balbuceado torpemente, vertiéndolo aquí y allá (...) en no pocos de mis *Poemas de provincia* y de mi *Itinerario poético*. Cantos a la vida moderna (...), cantos al industrialismo dominador (...), que no es tan antipoético como muchos necios creen [...], todo esto me es altamente simpático en el Futurismo” (1911: 439-440; cit. en Martínez Cachero, 1963: 45).

¹⁶ Poemas fechados entre 1906 y 1909. Solo dos de los veinticinco poemas se datan después de la publicación en febrero del manifiesto futurista. La fecha de los mismos es marzo de 1909. Por tanto, González-Blanco escribió todos o, al menos, la mayoría de estos versos antes de conocer el texto de Marinetti. Un hecho del que se mostró orgulloso en el prólogo a *Lira Provinciana* (1910) de Manuel Monterrey: “Mucho antes de que Marinetti, en su *Manifiesto del Futurismo*, mandase ex cátedra cantar la poesía de las estaciones y de las locomotoras, yo la canté, porque la sentía resonar confusamente dentro de la gruta de mi alma” (González-Blanco, 1910b: XIII).

¹⁷ A este respecto, recordemos dos famosas citas: “venga el aire de todas partes; abramos las ventanas a los cuatro vientos del espíritu; no temamos que ellos puedan traernos

Este “Itinerario poético” va a continuación de las descripciones melancólicas del paisaje perenne de “Poemas de provincia” y está dedicado “a esas mujeres que divisamos a lo lejos”. Ahí la modernidad impone otra marcha al desamor: si en la provincia el amor se rompía por el *claustrum*, en el tren lo hará por la fugacidad del encuentro (la velocidad de la vida moderna). El “amor, amor, amor que pasa” (1910a: 201) sucede al igual que en “El tren expreso” de Campoamor: “fue una muchacha que subió a un tren mixto” (1910a: 208); “mujeres que un día vimos pasar en un tren exprés” (1910a: 211). El amor es exprés, como el sentir moderno: “todas estas bellezas/ todos estos hechizos,/ todas estas películas tan rápidas” (1910a: 217). El cine y el amor comparten el ritmo del tren, el ritmo de la fe en el progreso con “los raíles como flechas próximas / a rasgar el velo del Misterio” (1910a: 203), que van “de lo humano en pos de lo divino” (1910a: 203). Se trata de una nueva belleza: “Viaje, viaje, divino viaje/ generador de poesía” (1910a: 199); “¡Oh, esta belleza única: la belleza que pasa!” (1910: 202). Un paisaje nuevo y diferente que reconcilia al poeta con la naturaleza: “El telégrafo es como un pentagrama; / los gorriones son como corcheas” (1910a: 204).

El poeta siente una música que no es la de los pianos y las campanas tristes. El silencio y los sonidos monótonos y melancólicos, que son signos de la ruptura con el Uno o la escisión entre el ser humano y la naturaleza (la *ironía* según Octavio Paz), dan paso a la correspondencia (a la *analogía*) y la vida vuelve a rimar con el poeta: “La gran locomotora resoplaba/ en la estación —rudo poema en hierro...” (1910a: 219); “Lo pasajero me emociona tanto/ porque presencié el mágico portento/ de hacer paralizar mi sentimiento/ y de rimar la vida con mi canto...” (1910a: 224). Sin embargo, la analogía y el júbilo por el paralelismo se quiebran en seguida:

¡Oh, sutil paralelismo insólito
de las líneas de ferrocarriles!...

la peste, porque la descomposición está en casa” (Clarín, 3/7/1886: 422); “abrir de par en par las ventanas al campo europeo para que se oree la patria” (Unamuno, 1957: 143; texto de 1895).

Vuestro espíritu es como mi espíritu,
 prolongados brazos de railes...
 Sois los brazos del inane esfuerzo
 hacia un fin que siempre está más lejos...
 Más de mis inútiles braceos
 como humano, al fin, me desespero...
 Que mis brazos (railes, ¡quién tuviera los vuestros!)
 son de carne y de sangre; ¡no de macizo hierro!...
 (1910a: 204)¹⁸.

No hay escapatoria. El movimiento no ha servido para alcanzar otra realidad, sino para sufrir por mujeres ideales y literarias (en varias ocasiones nombra a una Emma Bovary¹⁹) y, volviendo a la lógica simbolista, no poder materializar la idea: “¡Oh, si yo alguna vez hubiese conseguido/ expresar lo inefable de lo bello que pasa” (1910a: 225). De ahí que después del “Itinerario poético” González-Blanco vuelva a evocar la vida enclaustrada de la mujer en “Tardes de un convento” y, en el último poema de este espacio y ante la imposibilidad del amor libre, piense en encerrarse:

Un motete del órgano cascado
 me infundió un chorro de melancolías;
 y así quedé durante muchos días
 extrañamente sensibilizado.
 Quisiera ser un monje clausurado
 entre las reglas y las celosías;
 vivir en un convento retirado,
 lejos de pasatiempos y de orgías.
 Ningún rumor vendría a distraerme.

¹⁸ El poeta moderno, como afirma Paz fijándose en Baudelaire, hereda la visión analógica del romanticismo (presente en la *Naturphilosophie*), al mismo tiempo que sabe que “la palabra poética termina en aullido o silencio” (Paz, 1993: 111). De ahí que Darío pueda decir “Ama tu ritmo y ritma tus acciones” o “eres un universo de universos”, a la vez que encuentra imposible la comunicación y la armonía universal.

¹⁹ La mujer casada que desea el adulterio es otro símbolo de la mujer encerrada, de la mujer del *claustrum*.

Mi alma estaría angélica e inerme.
 Vestiría un aspérrimo sayal.
 Y este recogimiento monacal
 me inundaría de una paz celeste
 para no querer ver más mundo que éste
 (1910a: 266)²⁰.

Y el siguiente bloque es “Poemas eclesiásticos”, poemas donde el poeta recuerda su etapa como seminarista. En varios poemas se alude al sacrificio, el poeta se identifica con Cristo (“Al darte la tonsura, te dieron el martirio/ y el alma te crucificaron sin compasión”, 1910a: 270), se convence de que ese camino fue el correcto (“Hiciste bien, poeta: con tu mirar contrito”, 1910a: 272) y se abraza a la música de la iglesia para “¡Desprenderse del polvo de la tierra y subir,/ en alas de esta música mística, hacia el misterio!” (1910a: 276). El poeta retrocede para distinguir su pasado de su presente: “¡Cuán lejos de esos tiempos de mi alma melancólica/ está mi alma de ahora, libertina y erótica!” (1910a: 278). E invita a los demás poetas a abandonar la vida carnal y libre (la que sucede fuera del *claustrum*): “(...) si ser soñador quieres,/ cierra al mundo los ojos de la carne, despierta/ a la vida del alma; y si poeta eres,/ piensa en algo eclesiástico; (...)” (1910a: 286). Es el ser cansado y rendido, como el Azorín que vuelve a Yecla, “el *hombre-voluntad*, casi muerto, casi deshecho por una larga educación en un colegio clerical, seis, ocho, diez años de encierro, de comprensión de la espontaneidad, de contrariación de todo lo natural y fecundo” (Martínez Ruiz, 2010: 267).

²⁰ También en *Flor de Cantabria* la liberación del *claustrum* se torna en fracaso. Al viajar a Madrid, Palmira Fanjul es seducida por un joven que, al no contar con la aprobación del padre de Palmira, le promete casarse con ella si se marchan a América y si Palmira accede a entregarle el dinero para el viaje. Este amor se deshace cuando la policía detiene al estafador y Palmira vuelve a la provincia y al encierro: “Viajeros que vais hacia Oviedo, cuando crucéis en el tren ante la finca que hay a la salida de Valliniello, mirad con emoción y descubriros ante la imagen de la inocencia traicionada y del candor ultrajado... Allí está Palmira Fanjul, que a veces crispera los puños, señalando al tren que va hacia Madrid, hacia el maldito Madrid, que deshojó sus primeras ilusiones de adolescente...” (1920: [16]).

3. CONCLUSIONES

El estudio comparativo entre *Poemas de provincia* y las poéticas simbolistas descubre una serie de motivos comunes que deben ser interpretados históricamente. En *Poemas de provincia* se captura el mismo color vespertino que en *Bruges-la-Morte* o *Poesie provinciali*. Este crepúsculo en la literatura europea coincide con la Segunda Revolución Industrial (1870-1914), es decir, el texto (las poéticas crepusculares) no es ahistórico, sino que es la ideología nacida de la industrialización quien lo genera. Así es como la era de la máquina se expresa literariamente en negativo a través de los símbolos crepusculares, pero también en positivo desde la exaltación futurista.

Las poéticas crepusculares y futuristas son dos caras de la misma moneda. De un lado la decadencia de la vida preindustrial (en un eterno atardecer) y del otro el mañana optimista de la máquina, porque desde el presente se evoca el pasado a la vez que se grita hacia el futuro. Son poéticas simultáneas que no pueden comprenderse la una sin la otra y que respiran la migración de zonas rurales a las urbes donde se concentra el progreso industrial y tecnológico.

En los versos de González-Blanco la mirada al pasado provoca un rápido giro de cabeza hacia el futuro y viceversa, es decir, se apuesta por el futuro para escapar del pasado, pero la desconfianza en lo que está por venir hace que se vuelvan los ojos a lo ya sucedido. El atardecer en las provincias está ligado a la luminosidad eléctrica de las grandes ciudades y he ahí la tragedia: no se puede elegir entre la caída del sol y la electricidad, entre el *claustrum* y la modernidad, entre la tradición y el progreso porque, desde la lógica pesimista del poemario, electricidad, modernidad y progreso conducen irremediablemente a la caída del sol, el *claustrum* y la tradición.

Por otro lado, *Poemas de provincia* es algo más que un cancionero amoroso, pues la mujer perdida y enclaustrada es un símbolo de la España en decadencia. Además, no es cierto que existan, como señala Martínez Cachero (1963: 52-53), dos tipos de evasiones diferenciadas por el sexo: una estática y femenina (la mujer que sueña con salir y no puede) y otra dinámica y masculina (el hombre que toma el tren), pues la mujer también está en el tren y el hombre también sueña. Si no, no podría funcionar el gran tema de la obra: la voluntad anulada por el *claustrum*. Esto es el progreso roto, la España

abúllica, la “generación sin voluntad” que definió Azorín en el capítulo XI de la segunda parte de *La voluntad*, la “Soledad de estar solo entre la multitud” (1910a: 176) según González-Blanco.

Noyola Vázquez relacionó acertadamente el poemario con la literatura de los escritores marcados a fuego por la fecha de 1898 (1988: 33). Y esto es clave, pues la tristeza está ligada a la historia o como dijo Antonio Machado en boca de Juan de Mairena “los sentimientos cambian en el curso de la historia” (Machado, 2009: 137). De ello pareció ser consciente el propio González-Blanco, quien en *Flor de Cantabria* presentó la tristeza histórica de Palmira Merediz: “había nacido bajo el signo doblemente fatal de 1898, año de la ruina familiar y de la ruina de la patria...” (1920: [7]). Es la misma ruina que se lee en *Poemas de provincia*, el eterno *claustrum* que ya advirtió Azorín: “¿Decís que todos llevamos dentro de nosotros un fraile? Llevamos la tristeza, la resignación, la inercia, la muerte del espíritu que no puede retornar a la vida” (Martínez Ruiz, 17/1/1904: 5). El espíritu que no puede retornar a la vida o que fracasa en su intento y vuelve a escuchar las campanas de la muerte, las cuales, además de expresar la escisión entre el poeta moderno y la naturaleza (recordemos en *Cantares gallegos*: “Campanas de Bastavales,/ cuando vos oio tocar,/ mórrome de soidades”, Castro, 2024: 178), son un símbolo del *claustrum*. De ahí el *ostinato*, la insistencia en campanas, pianos, monjas, lluvias o domingos, el ritmo vespertino que se repite una y otra vez.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BAROJA, Pío (1920). *Camino de perfección*. Madrid: Rafael Caro Raggio.
- BONET, Juan Manuel (1985). “Tras la sombra de Fernando Fortún”. *Fin de siglo* (Jerez de la Frontera), n.º 9-10: 41-47.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (1917). *La Nueva Literatura*, vol. II. Madrid: Viuda e Hijos de Sanz Calleja.
- CARRERE, Emilio (1906). *La Corte de los Poetas. Florilegio de rimas modernas*. Madrid: Librería de Pueyo. [Edición facsimilar a cargo de Marta Palenque, Sevilla: Renacimiento, 2009.]
- CASTRO, Rosalía de (2024). *Poesía completa*. Juan Barja, ed. Madrid: Abada.
- CLARÍN [Leopoldo Alas] (1886). “Lecturas”. *La Ilustración Ibérica*, n.º 183, 13 de julio: 422.

- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1951). *Modernismo frente a Noventa y Ocho: una introducción a la Literatura Española del siglo XX*. Madrid: Espasa-Calpe.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique y FORTÚN, Fernando (1913). *La poesía francesa moderna*. Madrid: Renacimiento.
- FARINELLI, Giuseppe (2005). *Perché tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*. Roma: Carocci.
- FORTÚN, Fernando (1914). *Reliquias*. Madrid: Imprenta Clásica Española.
- GARCÍA MORALES, Alfonso (2016). “Ramón López Velarde y el mito del poeta nacional y moderno de México”. Ramón López Velarde, *Obra poética (verso y prosa)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 7-148.
- GARCÍA VELA, José (1909). *Hogares humildes*. Madrid: Librería de Pueyo.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, trad. (1909). “Fundación y Manifiesto del Futurismo”, de Filippo Tommaso Marinetti. *Prometeo*, n.º VI, abril: 65-73.
- GONZÁLEZ-BLANCO, Andrés (1910a). *Poemas de provincia y otros poemas. Itinerario poético, Tardes en un convento, Poemas eclesiásticos (1903-1909)*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- (1910b). Prólogo a *Lira Provinciana*, de Manuel Monterrey. Badajoz: Imp. V. Rodríguez.
- (1910). “El futurismo (una nueva escuela literaria)”. *Nuestro Tiempo*, n.º 135, marzo: 335-349.
- (1911). *Elogio de la crítica*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- (1920). *Flor de Cantabria*. Madrid: La Novela Corta (n.º 235).
- (1999). *Poemas de provincia*. Andrés Trapiello, ed. Granada: Comares.
- (1910). “El programa social del Futurismo”. *Por Esos Mundos*, n.º 180, enero-junio: 117-118.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1903). *Arias tristes*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
- (2005). *Arias tristes*. Edición de Carmen Morán Rodríguez, *Obra poética*. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, eds. *Volumen I: Obra en verso*. Madrid: Espasa, 133-297.
- LAFORGUE, Jules (1885). *Les complaints*. Paris: Léon Vanier.
- (1890). *Les derniers vers*. Edición de Édouard Dujardin y Félix Fénéon. Paris/Tours: Deslis Frères.
- MACHADO, Antonio (1903). *Soledades*. Madrid: Imprenta de A. Álvarez.
- (2009). *Juan de Mairena I*. Edición de Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ, José Luis (1998). “Introducción”, Ramón López Velarde, *Obra poética*. Nanterre et al.: ALLCA XX, Colección Actas, XXV-L.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1963). *Andrés González-Blanco: una vida para la literatura*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.

- (1990). “Modernismo no-exotista. ¿Cotidianismo, familiarismo, humildismo?”. *El modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*. Tomás Albaladejo, Javier Blasco y Ricardo de la Fuente, eds. Valladolid: Universidad de Valladolid, 93-104.
- MARTÍNEZ RUIZ, José [Azorín] (1904). “Todos frailes”. *Alma Española*, 11, 17 de enero: 5.
- (2010). *La voluntad*. Edición de E. Inman Fox. Madrid: Castalia.
- MARTINI, Fausto Maria (1910). *Poesie provinciali*. Napoli: Riccardo Ricciardi.
- MONTERREY, Manuel (1910). *Lira Provinciana*. Badajoz: Imp. V. Rodríguez.
- NOYOLA VÁZQUEZ, Luis ([1947] 1988). *Fuentes de Fuensanta. Tensión y oscilación de López Velarde*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1904). *La paz del sendero*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
- PHILLIPS, Allen W. ([1962] 1988). *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- OCAMPOS PALOMAR, Emilio José (2017). “La estética de lo sencillo, el modernismo interior en *La Corte de los Poetas*”. *Philobiblion. Revista de Literaturas Hispánicas*, n.º 5: 25-42.
- ONÍS, Federico de (1934). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid: Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando. [Edición facsimilar a cargo de Alfonso García Morales. Sevilla: Renacimiento, 2012.]
- PAZ, Octavio (1965). *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz. [Reproducido en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchd8d0>.]
- (1993). *Los hijos del limo*, 4.ª ed. Barcelona: Seix Barral.
- RODENBACH, Georges (1892). *Bruges-la-Morte*. Paris: Flammarion.
- (1907). *Bruges la morta*. Traducción de Fausto Maria Martini. Roma: Voghera.
- SILES, José de (1911). “Poesía de moda”. *Nuevo Mundo*, n.º 895, 2 de marzo: [6].
- UNAMUNO, Miguel de (1957). *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- VILLENA, Luis Antonio de (1992). “Fernando Fortún: crepuscular español”, Fernando Fortún, *Reliquias*. Luis Antonio de Villena, ed. Madrid: Signos, 9-16.
- ZOLA, Émile (1880). *Le roman expérimental*. Paris: G. Charpentier.

