

LA POESÍA ANDALUSÍ EN LA LÍRICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA: ROMERO MURUBE

MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ
Universidad de Extremadura

Resumen

El artículo revisa las relaciones entre la poesía andalusí y la lírica española contemporánea. Se detiene en el auge que cobran estos nexos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, auspiciados por la difusión de traducciones tan importantes como la de Juan Valera al libro de A. von Shack *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia* o la posterior de Emilio García Gómez, *Poemas arabigoandaluces*. Tras citar muestras del gusto por lo andalusí en poetas modernistas, se centra en la obra de J. Romero Murube y especialmente en la *Kasida del olvido* (1945), que se analiza con detalle a la luz de la citada tradición medieval y de la afición por ésta que siente la Generación del 27, a la que Romero Murube estaba ligado. El enfoque de este estudio se vincula a anteriores artículos realizados en colaboración con M.Á. Pérez Álvarez: «Imágenes reversibles en la poesía andalusí y en la de Juan Ramón Jiménez» [*Anuario de Estudios Filológicos*, xvi (1993), págs. 216-225] y «La poesía arábigo-andaluza en la obra de Juan Ramón Jiménez» [J.A. Hernández Guerrero (ed.), *Nociones de Literatura. Seminario de Teoría de la Literatura*, Universidad de Cádiz, 1992, págs. 261-273].

Palabras clave: Lírica andalusí, Romero Murube, casida, literatura comparada.

Abstract

This article reviews the relationship between Andalusí poetry and contemporary Spanish lyrical poetry. Special attention is paid to the growth of these connections at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries, which were fostered by the appearance of such important translations as that of Juan Valera in A. von Shack's *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia* or the later contribution of Emilio García Gómez, *Poemas arabigoandaluces*. After citing examples of the taste for Andalusí poetry in modernist poetry in general, the essay focuses on the work of J. Romero Murube, especially *Kasida del olvido* (1945), which is analysed in detail in the light of the aforementioned medieval tradition and the fondness for it felt by the 1927 Generation, with which Romero Murube was connected. The approach adopted in this article is linked to previous publications of this author in collaboration with M.Á. Pérez Álvarez: «Imágenes reversibles en la poesía andalusí y en la de Juan Ramón Jiménez» [*Anuario de Estudios Filológicos*, xvi (1993) pages 216-225]

and «La poesía árabe-andaluza en la obra de Juan Ramón Jiménez» [J.A. Hernández Guerrero (ed.), *Nociones de Literatura. Seminario de Teoría de la Literatura*, Universidad de Cádiz, 1992, pages 261-273].

Keywords: Andalusí lyrical poetry, Romero Murube, *casida*, comparative literature.

La poesía que floreció en Al-Andalus durante los siete siglos medievales ha mantenido relaciones diversas con la cultivada en la entonces incipiente lengua española o en la que fue granándose con el paso del tiempo y la consolidación de una literatura autóctona¹. Por ejemplo, los Siglos de Oro rebosan estilizaciones de temas y ambientes arábigos e incluso en círculos culteranos existe una fascinación por la metáfora similar a la andalusí (Alonso 1943: 129-153). El Romanticismo vuelve a la carga impulsado por un exotismo a veces delirante, y, por su parte, autores de distintos períodos del siglo xx se sienten imantados por la belleza de esos antiguos cantos arábigos, que se traducen y difunden con afán desde la anterior centuria. Para el conocimiento posterior constituye un hito el libro titulado *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, que publica en alemán Adolf Fiedrich von Shack en 1865 y que sin demora Juan Valera tradujo al español entre 1867 y 1871. La versión de los vetustos poemas que llega al reducido público interesado por esta cultura sufre, pues, un doble proceso de traslación: del árabe al alemán, y de éste idioma al español. En ningún caso se acortan los puntos del trayecto, pues el autor de *Pepita Jiménez* confiesa sin rebozo su desconocimiento de la lengua árabe (*apud* Schack 1988: 7). E incluso titubea al presentar el estudio y el haz de textos, tal vez un tanto precavido ante la reacción de los lectores no demasiado acostumbrados a la exaltación de lo arábigo. Escribe:

«Yo me hubiera abstenido de poner palabra alguna, propia mía, al frente de esta obra, si no fuese porque quien la leyere traducida por mí, y sin advertencia alguna, podrá pensar que coincido con el autor en opiniones, que no son las mías. Ni yo soy tan entusiasta, como él, de los árabes, ni denigrador, como él, de los arabistas españoles» (*apud* Schack 1988: 7)².

Con estos vericuetos traslaticios y teniendo en cuenta el adagio «traductor, traidor», son visibles las hendiduras en el material de origen, usuales en la recepción de esta clase de textos, pues en Occidente la pericia en el árabe

¹ Véase el panorama trazado por Del Moral Molina, 1993, págs. 193-215, que parte de la Edad Media y culmina en J. Goytisolo. El recorrido es más esquemático en Ruiz Moreno, 2000, págs. 17-40. A veces se ha estudiado una figura o un motivo a lo largo de la historia; por ejemplo el moro granadino en la literatura desde el siglo xv al xx (Carrasco Urgoiti, 1989).

² J. Valera defiende a destacados estudiosos españoles, contemporáneos suyos, que se han interesado por estas manifestaciones poéticas andalusíes. Cita a Moreno Nieto, Lafuente Alcántara, Fernández y González y Simonet (*apud* Schack 1988: 9).

literario se suele restringir a los especialistas. Juan Valera se quejaba de la imposibilidad de establecer líneas fiables entre la producción hispanoárabe y la española, porque no se abordaban cotejos precisos, dada la ignorancia acerca de la primera (*apud* Schack 1988: 14). Para el egabrense, la solución estribaba en la actividad de grupos de investigadores especializados que fueran quitando los velos a la recatada musa andalusí:

«De esta suerte, sólo será posible presentar el cuadro completo de la poesía arábigo-hispana, cuando la aplicación unida de muchos autores suministre para ello los materiales, y aún entonces, apenas bastarán las fuerzas y laboriosidad de una persona sola para abarcar la monstruosa magnitud de este ramo de la literatura, y para dar cima a una empresa tan gigante (*apud* Schack 1988: 15).

Esta situación pervivió largamente en España, pero fue solventándose con las aportaciones de los diferentes arabistas y sus escuelas. Los avances se rastrean escrutando la labor de Juan Valera como crítico literario, que estuvo siempre al tanto de las novedades editoriales para reseñarlas en los principales diarios y revistas culturales de la segunda mitad del siglo XIX (*Revista de Madrid, Revista Peninsular, La Ilustración Española y Americana*, etc.). Así, por ejemplo, en 1861 comenta con detalle y soltura en la materia la pretendida empresa de Luis García Sanz de publicar una *Biblioteca de Autores Antiguos Españoles*, cuya tercera parte albergaría a los escritores hispanoárabes. Juan Valera no duda en sugerir nombres, incluidos los judíos (Valera 1961: 210-212).

En el siglo XX, los primeros resultados de las sucesivas exhumaciones, que comportan mayor difusión de los textos primitivos hispanoárabes, se advierten ya en la recepción no sólo de un público general, sino en el formado por los escritores del Modernismo y sus aledaños. En otras páginas hemos desentrañado el deleite de Juan Ramón Jiménez ante la lírica andalusí, cuya exuberancia metafórica valora, según confiesa en su reflexión teórica y deja sentir cuando en sus propios poemas hace acopio de las imágenes cultivadas por sus antepasados meridionales (López Martínez y Pérez Álvarez 1992, 1993). En un movimiento que encumbra el esteticismo y la búsqueda de lo exótico, no desentona en absoluto esta clase de aproximaciones, también activa en la producción de Manuel Machado. Resulta clave la labor de arabistas como Dozy, Ribera, Asín Palacios, García Gómez, etc., que se encargan de traducir y editar modernamente las obras del pasado. Es conocido que la publicación en 1930 de los *Poemas arabigoandaluces* por García Gómez influyó notablemente en la apreciación que de este tipo de poesía tuvieron los poetas de la Generación del 27 y entre ellos Federico García Lorca de manera particular (Pérez Álvarez 1992), aunque la impronta se deja sentir en otros adyacentes, como por ejemplo en el malagueño Emilio Prados (Blanco Aguinaga 1960), o en Miguel Hernández.

En el resto del artículo me centraré en un intelectual interesante en los aspectos que nos ocupan. Me refiero a Joaquín Romero Murube, hombre ligado a la Generación del 27, en concreto al llamado Grupo de la Andalucía Occidental, aquél cuyo centro geográfico fue Sevilla y cuyos miembros (Villalón, Collantes de Terán, Porlán, Laffón...) colaboraron en la revista *Mediodía*, de la que Romero Murube fue uno de los fundadores (Cortines, Lamillar en Romero Murube 2004, I: x). Fue coetáneo de Salvador Dalí y José María Hinojosa, pues nació en 1904 y murió en 1969. Además de ostentar el cargo privilegiado de Conservador del Alcázar durante muchos años, publicó obras enmarcadas en ambiente andaluz, como *Sevilla en los labios*, *Canción del amante andaluz*, *Discurso de la mentira*, etc., recientemente reeditadas con motivo del primer centenario de su nacimiento, aunque el despertar del interés por la vida y la escritura del sevillano se remonte a todo el último decenio (Romero Murube 1995; Lamillar 2004)³.

En plena postguerra, en 1945, en la madrileña Editorial Hispánica ve la luz *Kasida del olvido*, libro con el que Romero Murube había obtenido el Premio de Poesía Adonais. Ya desde el título se advierte la aproximación a la poesía de al-Andalus, aunque en realidad el marbete es inexacto, pues no se trata de una composición unitaria, sino un conjunto de poemas, algunos de los cuales reproducen el término *kasida* en sus correspondientes epígrafes. El *Diván de Tamarit* de F. García Lorca ya había incluido nueve casidas, e incluso Miguel Hernández en el *Cancionero y romancero de ausencias* había introducido la «Casida del sediento», que compuso en el penal de Ocaña en 1941, fecha muy próxima a la del libro de Romero Murube, con quien el oriolano estuvo relacionado. Como se sabe, ha sido muy comentado el episodio del discutido auxilio que el Alcaide prestó al poeta-pastor que llegó a Sevilla el mismo día en que el Conservador despedía a Franco del Alcázar⁴. Respecto al origen de la veta andalusí J. Cortines y J. Lamillar escriben:

«El ejemplo de Lorca, tan próximo a nuestro poeta por esos años, le llevó a adaptar a su mundo personal ese lenguaje donde tanto primaban la metáfora y la imagen. Dos borradores de las *casidas* lorquianas los guardaba celosamente Romero Murube entre sus papeles. Las numerosas tachaduras de sus originales a lápiz parecen demostrar el grado de confianza existente entre los dos amigos poetas. Hubo además otro libro que puede considerarse el antecedente inmediato de las *kasidas* del sevillano: las *Qasidas de Andalucía* de García Gómez, publicadas en 1941. /.../ Así lo vio, antes

³ Vid. la bibliografía que incluyen Cortines y Lamillar en su edición de las *Obras selectas* del sevillano (Romero Murube 2004, I: xcvcv1).

⁴ Véase un resumen de las posturas y testimonios en Lamillar, 2004, págs. 116 y ss.

que nadie, el propio García Gómez cuando prologó la selección y traducción que hiciera Ana Arroyo de la poesía de Joaquín: “Tiene, quizá más que Manuel Machado y más que todos los poetas que conozco *el alma de nardo del árabe andaluz*” (Cortines y Lamillar en Romero Murube 2004, I: xxxix)⁵.

Que Romero Murube opte por la casida es una profesión de fe hacia lo arábigo-andaluz, pero son también cruciales las maneras de hacer de los ascendientes inmediatos, compañeros de generación. La matriz métrica usual que utiliza el sevillano es el romance octosílabo, hecho no del todo extraño, pues la asociación de este cauce a la casida se advierte en las traducciones. Así, Juan Valera en la versión española del citado libro de A.F. von Shack *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia* (1865) acomoda numerosas casidas en romances⁶.

El librito consta de una «Etopeya inicial» y tres partes. En la primera todos los poemas son tildados de *kasidas*, excepto dos: el sexto, «Seguidillas de monjas» y el noveno, «Romance del patio triste»⁷. La segunda sección, de menor longitud, se denomina «Intermedio en arte mayor», y alberga tres piezas: «Canto a Córdoba», «Las playas de Hércules» y «A unos cedros», compuestas en metros largos, según se indica. En la fase final se localizan siete *kasidas* y otras tres unidades de distinto apelativo: «Patio lejano», «Fábula del niño muerto» y «Falsetas en la bahía».

Como había sido costumbre en las letras inmediatamente anteriores, sobre todo en las nimbadas por el Modernismo-98 y en algunas de la Generación del 27, las páginas del poemario se abren con un autorretrato, la «Etopeya inicial». Posee un marcado cariz jocoso, sorprendente puesto que las saetas se dirigen contra la imagen del propio autor, según manifiesta la mención del cargo que ocupaba. Escribe el sevillano:

⁵ Otros datos complementarios en Lamillar, 2004, págs. 159-163.

⁶ En alguna ocasión J. Valera deja constancia de su opción métrica al traducir. Escribe: «Mi traducción en verso, como todas las otras que va insertas en este volumen, no puede menos de ser algo libre; no puede ceñirse a la letra del original, tanto porque estando en verso tiene que variar a veces el giro de la frase para ajustarle a la medida y a la rima, cuanto porque está hecha de otra traducción en verso, en la cual, a pesar de lo flexible que es la lengua alemana, es indudable que Schack debe haberse tomado algunas libertades. Con todo, yo creo haber sido fiel al sentido y al espíritu, acaso mucho más que si me hubiese ceñido servilmente a la letra» (*apud* Schack 1988: 131).

⁷ La relación de las seguidillas y las composiciones hispanoárabes no es inusitada. Schack cita ciertos cantares cortos arábigo-andaluces que «recuerdan de una manera pasmosa las seguidillas improvisadas que todas las noches se cantan, al son de la guitarra, bajo los balcones de Andalucía. Así las que siguen: En el cielo la luna / radiante luce, / pero pronto se vela / de negras nubes; / que al ver tu cara, / envidiosa se esconde / y avergonzada» (Schack 1988: 72).

BURLA Y FRACASO DEL ALCAIDE DEL ALCÁZAR

Por palacios y jardines
 a buscar a Don Joaquín.
 Por el corredor al patio
 lo vieron los mozos ir.
 Los ojos grandes y tristes,
 aguileña la nariz.
 Por el estanque del Yeso,
 o en la pared del jazmín,
 por el mirador del Rey
 o en la galería sin fin,
 pasó celando su sombra,
 mozos, ¿pasó por aquí?
 Con los moros almohades
 cantaba en un alhamí,
 y el Sultán lo condecora
 con la orden medjahuí.
 Con Alifonso discute
 la grafía marroquí,
 y entre cantigas y leyes
 oscurecen a Merlín.
 Con Don Pedro caminaba
 seguido de un alguacil,
 lo que Juan Diente no sepa
 lo sabe el fino Joaquín.
 Doña Isabel y Fernando
 por su celo en el regir
 le regalan capisallo
 de Damasco y un tahalí.
 Lo despide Carlos V
 porque parte hacia Munich.
 Lo nombra Carlos III
 hombre probo y muy civil.

Cancionero de las flores,
 laberinto del jardín,
 siesta de las albahacas,
 limón lunario o de abril,
 por entre las clavellinas
 el espliego o el benjuí,
 en la mano una azucena
 y en el pecho un alhelí,
 pasó soñando el amigo,
 flores, ¿pasó por aquí?

Subido en las altas torres
 miraba el Guadalquivir,

con cada barco que parte
 él se quería partir.
 Por las murallas de oro
 contra el cielo azul turquí,
 con una amante de niebla
 lo vieron ir y venir.
 En el fondo del estanque
 de culantrillo y marfil
 con sirenas de agua dulce
 lo vieron, vago, dormir.
 Los pájaros que volaban
 decían «adiós Joaquín».
 Sólo el aura de las flores
 pregonaba su existir.
 ¿Decid cielos de Sevilla,
 decid, se fue por allí? (Romero Murube 1945: 9-11).

Existió una fuerte tradición de poesía satírica entre los árabes andaluces. Incluso, según informaba ya A.F. von Schack, «a veces aparece la sátira como parodia de la *qasida* encomiástica» (Schack 1988: 128) y por ello frecuentemente muchas piezas se dirigen contra poderosos. El tono burlesco de los versos de J. Romero Murube recuerda asimismo a los romances barrocos salidos de las plumas de Lope, Góngora, Quevedo, escritores prestos a enzarzarse en polémicas y a arremeter contra los oponentes con las armas de la ironía descarnada. Y asimismo desprende ecos del romancero de la guerra civil española, a veces plagado de humor, cuando no del todo hiriente; léanse algunas piezas de R. Alberti para constatarlo. Como hemos dicho, la peculiaridad de esta «Burla y fracaso del alcaide del Alcázar» radica en que se trata de una autoparodia; por ello es lógico que se diluyan las negras tintas.

La interrogación a seres del recinto (mozos, flores, cielo) sobre la presencia del poeta («¿pasó por aquí?, ¿se fue por ahí?») circunscribe la estructura tripartita del texto. Se siguen las vías de los apóstrofes insertos en las cantigas, en la lírica tradicional y en el romancero, donde se apela a la naturaleza y a edificios para que descubran pistas de los amantes que se han marchado, de las personas desaparecidas, etc. En parte se activa asimismo la herencia de los panegíricos latinos a las ciudades, donde éstas se personifican para vivificar la llamada, es decir, para potenciar la *evidentia*. El recurso menudea en las letras andalusíes; entre un apretado haz, recuérdese el poema a Córdoba que Ibn Sadih dice haber escuchado en Toledo y que comienza «¡Oh ciudad de las ciudades, / Córdoba espléndida y clara! / ¿Cuándo volveré a tu seno, / hermosa y querida patria?» (*apud* Schack 1988: 158). Al-Mutadid dedica a Ronda unos versos que arran-

can con «La perla de mis dominios, / mi fortaleza te llamo» (*apud* Schack 1988: 162).

Volviendo al poema de J. Romero Murube, en el cuerpo textual el retrato se va esbozando a partir del antropónimo, antecedido del tratamiento («Don Joaquín»), que abre la espita a la sorna. Después se esparcen rasgos físicos del rostro y una actividad: el alcaide habla con personajes históricos, en su mayoría ligados al Alcázar, que incluso le agasajan con regalos «por su celo en el regir». El tono alejado de la seriedad no sólo se justifica por este diálogo anacrónico, sino por la selección de la rima aguda en -í que, con ecos del romance lorquiano «Muerte de Antoñito el Camborio», lleva a una pieza de Góngora también burlesca y construida sobre semejantes asociaciones fónicas. La asonancia «Munich», conseguida por una pronunciación anómala, subraya el distanciamiento jocosos. Algunas de las palabras que hilvanan la isotopía poseen origen árabe: alhamí, alguacil, tahalí⁸.

Sin embargo, la seriedad parece restablecerse en las dos partes restantes del poema, que son eminentemente descriptivas, no sin un cierto desajuste que desorienta al lector. La primera fase pinta el jardín que rodea la construcción arquitectónica, y la segunda desarrolla la visión del Guadalquivir desde torres y murallas, para al final volver al recinto cerrado y completar el *locus amoenus*. Aquí se esconde tal vez la clave del anterior diálogo de este *alter ego* del poeta y los personajes históricos: él duerme y por ello en sueños son posibles las conversaciones que saltan las barreras del tiempo.

El sujeto lírico anhela salir «con cada barco que parte», expresión que remite a una constante de la poesía de todos los tiempos escrita por poetas presos o exiliados. Éstos indefectiblemente identifican su espíritu y cuerpos aherrojados con todo lo que pueda moverse o ser libre: pájaros, aire, barcos... Como se sabe, tras años de esplendor en su residencia del Alcázar sevillano, el rey al-Mutamid permaneció cautivo en África. Allí llevaba una penosa existencia que incluía el dolor por la muerte de varios hijos y la imposibilidad de defenderlos a ellos y a sus antiguos dominios

⁸ La palabra *tahalí* proviene del árabe *tahlil*. Es la fórmula árabe «No hay Dios sino Dios», exclamación de la profesión de fe islámica en la que se proclama la unicidad de Dios. Por contigüidad dio nombre a la caja en que se llevaba escrita esa fórmula. También se le llama *tahalí* a la cuerda o a la sujeción de la espada que iba desde el hombro a la cadera. *Alhelí* proviene del árabe *jiri* y, con el artículo, del árabe hispano *al-jiri*. *Alguacil* proviene del árabe *al-wazib*, que literalmente significa 'ministro', pero según el Diccionario de la RAE, significa 'oficial inferior de justicia'. *Alhamí* en el Diccionario de Corominas aparece como de origen desconocido, tal vez de al-Hama, localidad granadina. Sin embargo, el Diccionario de la RAE señala: «Quizá del árabe al-hamma, las asentaderas. Poyo o banco de piedra más bajo que los ordinarios y revestido comúnmente de azulejos».

con las armas. Un día divisa palomas en vuelo y así imagina F. von Schack su reacción:

«Una vez vio al-Mutamid, desde el fondo de su calabozo, una bandada de palomas torcaces que iban volando, y pensó en que no estaban aprisionadas en red alguna ni separadas de sus polluelos, sino que libres se movían por el aire y podían buscar sitio donde beber como quisiesen. Entonces le pareció que tenían doble peso sus cadenas, y sintió doble que el carcelero no diese fácil entrada en su prisión a su querida familia, y el tener que sufrir en soledad y aislamiento las penas de su alma. Pensó también en sus hijas, y en la pobreza y la miseria que las consumían; y estos pensamientos eran aún más amargos, porque se unían al recuerdo de su pasada bienandanza y grandeza. Sobre esto se expresa así:

Pasar volando en libertad os veo,
¡oh palomas! y lágrimas derramo.
La envidia no me mueve;
muéveme el amor y muéveme el deseo
de estar unido con las prendas que amo;
de vagar libre por el aire leve,
de romper la sombría
cárcel, de ver el campo y su alegría.
Si como sois yo fuera,
la muerte de mis hijos no llorara,
y de continuo viera
cerca de mis hijas y consorte cara,
sin arrancar del alma hondo gemido
el recuerdo cruel del bien perdido» (Schack 1988: 187-188).

Volviendo a *Kasida del olvido*, el primer poema de Romero Murube repite el título general del libro y declara la situación anímica del sujeto, de una soledad y desencanto que rozan el *laissez faire, laissez passer* de Manuel Machado en «Adelfos»: «sin afanes ni aventuras. / Sin deseos ni trabajos...» (Romero Murube 1945: 15). El aislamiento se debe en gran medida a un problema de distancia amorosa por afecto no correspondido. Un paisaje exuberante remite a los jardines sevillanos y también es operativo especialmente en la «Kasida del oculto tesoro», en la «Kasida de la noche esperada» o en la «Kasida del agua dormida». Como corresponde al año de composición del libro, 1945, las líneas rebosan tintes religiosos, acordes con una de las direcciones de la poesía de postguerra. Sin embargo, aquí late una queja elegíaca, pero no crítica social como acontece en grandes libros del decenio. Recordemos, por citar ejemplos señeros, *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, del mismo año, o *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre, publicado en 1946, que llevan implícitos gritos de dolor. Los versos de Romero Murube evocan más a las «soledades» lorquianas, tipo de poemas que constituye

una línea transversal en la escritura del granadino, sobre todo en las etapas previas al surrealismo.

En el «Canto a Córdoba» surge otra de las dimensiones del «olvido» latentes en el poemario. El sujeto lírico se halla «buscando los palacios del olvido, / sus patios siderales», pues las ruinas de los edificios árabes se acompañan a su espíritu y se produce una intersección de dos tiempos diferentes, esa que tanto atrae a Cernuda y a muchos poetas de los 60. Ello explica versos como «quiero buscar atento / entre las varias voces y ruidos / la voz de mi momento» (Romero Murube 1945: 39). También justifica metros en que se manifiesta el anhelo de paz:

Si mi sangre andaluza, macerada,
lucha por lo perdido,
dame tu duro freno de pasiones,
tu calma serenada
en campos de verdad y religiones (Romero Murube, 1945: 39).

La «Kasida de la amante y la madrugada» reproduce un motivo pródigo en la lírica andalusí que constituye una parcela denominada *cantares báquicos*: la fiesta nocturna que se extiende hasta el alba y en la que acontece el encuentro amoroso en el jardín. Recordemos por ejemplo «La cita nocturna» de Ibn al-Abbar (*apud* Schack 1988: 78), o poemas de al-Mutadid de Sevilla, Ibn Hanzm, al-Bakri, etc. (*apud* Schack 1988: 107 y ss.)⁹. Sin embargo, J. Romero Murube prefiere que los amantes se alejen del tumulto en busca de intimidad. Escribe:

Apartémonos, amante,
de la fiesta. Ya se burla
la paz del campo, la noche,
de ese anhelo sin hartura
que es vivir. Ven y busquemos
nuestra paz en la profunda
calma inmensa, sosegada,
transparentada de luna.
(Un árabe hubiera dicho
al rodear tu cintura,

⁹ Schack comenta la frecuencia desde antiguo de este motivo, que en Al-Andalus se conecta a otros lugares comunes y es adaptado al nuevo ambiente: «A par de las peregrinaciones por el desierto y de la vivienda abandonada del dueño querido, lo cual, por convención, había de tener siempre lugar en una *qasida*, había entonces que describir risueños jardines impregnados con el aroma del azahar, arroyos cristalinos con las orillas ceñidas de laureles, blandas y reposadas siestas bajo las umbrosas bóvedas de los bosquecillos de granados, y nocturnos y deleitosos paseos en barca por el Guadalquivir» (Schack 1988: 61).

que era como el cauce fino
del río, cuando se curva
para buscar azahares
en la orilla...)

No me anubla
en el éxtasis latente
de la sideral hondura,
ni el brillo de tu mirada
ni la miel de tu ternura.
Mira las claras estrellas.
mira cómo ya se anulan
los clamores del deseo
en nuestra carne confusa.
Hay algo más que el delirio
de nuestras voces... Escucha:
La soledad de los campos
tiene su profunda música.
La humedad de los jardines
como un óleo de venturas.
La brisa sobre las sienes,
roce de estrellas y plumas.
Todo lo falso y lo turbio
en la inmensidad se anula.
¡Pobreza de nuestro esfuerzo!
¡Error de nuestras angustias!
Lo que hay de Dios en nosotros
busca en la noche su altura...
Mira, mira cómo suben
cómo brillan, cómo alumbran,
lucero entre los luceros,
mi tristeza y tu hermosura (Romero Murube 1945: 48).

La noche sirve de marco a la «profunda / calma inmensa», cuyos atributos de hondura e intensidad son subrayados con efectividad por el encabalgamiento y la aliteración de nasales. Si en los poemas báquicos se describía a atractivas mujeres, ahora Romero Murube remite precisamente a ellos para ajustar el retrato de la amada. Y alude a la capacidad tropológica que poseían, en este caso para comparar la cintura femenina y el «cauce fino / del río». La pericia de nuevo demostrada en el uso del encabalgamiento hace que sugiera la curva del cuerpo de la mujer. En esta escena la pujanza del deseo se atempera por la paz que mana de un ambiente que consigue que se anule «Todo lo falso y lo turbio / en la inmensidad». Considerar el erotismo con rasgos negativos augura el panteísmo final de los versos «Lo que hay de Dios en nosotros / busca en la noche su altura...», que provocan la fusión definitiva de la «tristeza» del sujeto y la «hermosura» de ella con el ámbito celeste.

Si en el poema anterior aparece una referencia explícita a los vates árabes, en la «Kasida del rey Almotamid» se concreta en la figura del monarca sevillano, poeta por antonomasia. Leemos:

Por barrios, torres, murallas...
 Por los huertos, por el río...
 ¡Estoy cansado de luces!
 ¡Ebrio sin haber bebido!

Hay una calle de angustias
 que es mi forzado camino.
 Hay una rara armonía
 entre el cielo y mis sentidos.
 Hay una mujer —¡engaños!—
 en mi implacable delirio.

En los jardines, la sombra
 condensa un tibio latido
 de amor entre flor y nube
 con soledades de trino.

¿Qué es la soledad? Tristeza
 del mundo inmutable, fijo,
 hermoso ante nuestro ojos
 y ajeno a nuestros suspiros.
 ¿Por qué este sol de verano,
 cálido de paraísos,
 no se torna oro en mi sangre,
 no me enciende en beso, en grito?

Yo presiento el alma, el roce
 del instante fugitivo,
 y en su delicia se hunde
 mi corazón sin alivio.
 ¿Por qué hay miradas que ahondan
 los fondos del turbio instinto?
 ¿Por qué el amor nos destruye
 en un celeste exterminio?

¡Sevilla, furor de sangre
 con un corazón de niño!
 ¡Sevilla, temblor de muros
 blancos entre jardinillos!
 En tu profunda clausura
 busco silencio y abrigo.
 Estoy cansado... ¡Dejadme!
 Cansado de amor, de vinos...

Dejad perderse mis horas
ante un jazmín...

¡Y el olvido! (Romero Murube 1945: 61-62).

La curiosidad de este poema se cifra en el peculiar sujeto lírico que, en coordinación con el resto del libro, transparenta al autor, según se deduce de la comentada «Etopeya inicial». Sin embargo, el yo parece disociarse, como va a ser tan común en la lírica de la segunda mitad del siglo xx, y en este texto permite asimilar la primera persona al rey mencionado en el título. Como en las composiciones del monarca en el destierro, aquí se escuchan ecos elegíacos. Entre la sucinta descripción del paso por lugares recónditos de Sevilla y por los jardines con los que se asocia el hábitat del antiguo morador del Alcázar, se enreda un lamento por la búsqueda del amor y la renuncia final a los placeres sensoriales a favor de la soledad y el olvido. Ello guarda resonancias de la laxitud preferida por Manuel Machado, según muestra en el famoso autorretrato titulado «Adelfos» con que abre *Alma* (1898-1900) y en el que, tras referirse a sus ascendientes con el verso «soy de la raza mora, vieja amiga del sol», confiesa: «Mi voluntad se ha muerto una noche de luna / En que era muy hermoso no pensar ni querer... / Mi ideal es tenderme, sin ilusión ninguna... / De cuando en cuando, un beso y un nombre de mujer» (Machado 1993: 11).

En este deambular de un sujeto punzado por la insatisfacción y el hastío, se barruntan notas metapoéticas, cifradas en la llamada a una inspiración que se confunde en sus símbolos con el amor (rayo de sol como «oro en mi sangre» que «no me enciende en beso, en grito»). El amor se aprecia a la manera alejandrina con efecto destructor, aunque también es positivo, pues deviene «celestes exterminio». El sujeto ha de desaparecer para aunarse con el todo. La increpación a Sevilla mediante personificaciones reanuda la cadena retórica comenzada en la «Etopeya inicial». Con la exclamación última («¡Y el olvido!») se ajusta la intersección entre las posibles identidades del sujeto lírico. Puede manar del correlato del autor que expresa el deseo de borrar de la memoria todo lo que le hiere, incluido el amor. Pero igualmente puede dar vía al afán del desgraciado monarca de refugiarse entre los muros queridos.

En los tres poemas siguientes («Kasida de la inquietud», «Kasida de la muerte» y «Kasida de la gloria») se incrementa el desasosiego del yo poético, que le empuja hacia Dios. La sombra de la muerte acompaña los estados de turbación, que se resuelven en el deseo de un panteísmo último que funda definitivamente al sujeto ya no con Sevilla entera, sino con una de sus etéreas cualidades más nombradas, la gracia. Los octosílabos últimos se proyectan hacia un futuro de desaparición del sujeto en el olvido, pero de fusión

plena con el entorno («¡Y algo unirá nuestra sangre / con los cimientos del mundo!») y de resurrección en las mismas sensaciones vividas por hombres del mañana, que —en una espiral cronológica— tal vez recuerden a quien antes las disfrutó:

Y alguien pensará que un día
 habrá existido otro hombre
 que gozara esta delicia,
 este silencio, estas luces,
 esta risa, esta tristeza
 dulcísima, irreprimible
 hacia ese afán inefable
 que es más que vida y que muerte... (Romero Murube 1945: 66).

La temporalidad proyectada en el paisaje evoca las visiones modernistas de jardines que tan amplio enfoque tuvieron en poetas del sur; recuérdense versos egregios de Juan Ramón Jiménez sobre todo en *Jardines lejanos*, y de los hermanos Machado, especialmente las *Soledades*, *galerías* y *otros poemas* del menor. Entre los poetas que comparten generación con Romero Murube, algunos andaluces crean verdaderos «jardines personales» (Rozas y Torres 1980: 35), como E. Prados, quien simultáneamente al sevillano, pero en el exilio de México, escribe su libro *Jardín cerrado*, cuya confección se alarga desde 1940 a 1946, fecha de salida de la primera edición.

La actitud de Romero Murube frente al tiempo en esa naturaleza civilizada que tanto agradó a los barrocos se aproxima a la de su paisano y amigo Luis Cernuda. En *Las nubes* (1937-1940), éste revive instantes en el jardín «donde las almas viejas flotan». Con gran belleza incorpora el carácter cíclico de la contemplación, que resucita el propio pasado, la juventud perdida: «Sentir otra vez, como entonces, / La espina aguda del deseo, / Mientras la juventud pasada / Vuelve. Sueño de un dios sin tiempo» (Cernuda 1993, I: 297). La peculiarísima *vanitas* torna en otro poema cernudiano titulado precisamente «Jardín», de *Como quien espera el alba* (1937-1940) y se reanuda en una prosa de *Ocnos* con coincidencia fiel en el epígrafe «Jardín antiguo». Tras una detallada descripción del entorno, surge la presencia de los que han precedido: «En el silencio circundante, toda aquella hermosura se animaba con un latido recóndito como si el corazón de las gentes desaparecidas que un día gozaron del jardín y de sus espesas ramas...» (Cernuda 1993, I: 568). Sin los titubeos del alcaide del Alcázar y sin asomo de burla, aquí el sujeto lírico se desdobra y en una especie de *praeteritio* clama al tú que en el jardín «soñaste un día la vida como embeleso inagotable». El anhelo juvenil choca con la desazón del presente, pero acucia el deseo de «volver a aquel jardín y sentarte de nuevo al borde de la fuente para soñar otra vez la juventud pasada» (Cernuda 1993, I: 568-569). El arranque elegíaco no lleva a Cernuda,

como a Romero Murube, a imaginar un futuro de muerte y de olvido, tal vez salvado porque alguien evoque a seres anteriores que han gozado de las mismas vivencias, auspiciados por el entorno. Cernuda mira hacia atrás y se lamenta por la edad inexorablemente ida.

En resumen, en *Kasida del olvido* el sustrato de la poesía andalusí proporciona fuerza en diferentes niveles. Parte de la métrica ya al incorporar el vocablo *kasida*, aunque se opta por el romance, tal y como sucedía en algunas traducciones (léanse las versiones de Juan Valera a partir de las alemanas de Schack). En los versos de Romero Murube existe una recreación del ambiente que reflejaban los poemas arábigo-andaluces, y sobre todo los báquicos que describían las citas amorosas en un jardín, aunque para el Conservador de Alcázar prime el panteísmo y una búsqueda del olvido como remedio de males y terapia evasiva para el espíritu tocado por el *spleen*, e incluso irrumpa la apelación a Dios, con lo que se asumen tintes religiosos. Los personajes históricos ligados a la cultura andalusí deambulan por el poemario; resulta clave el rey al-Mutamid, a quien se le dedica una casida donde precisamente se crea un juego de desdoblamiento entre el sujeto lírico gramatical y los referentes (el yo del poeta o el del rey) que supone gran modernidad. En otro aspecto, en el librito se disemina una parcela de vocabulario de origen árabe, marcada porque un grupo léxico toma en un romance la posición de rima, aguda y un tanto extraña para mayor fuerza, pues recae en *-í*. Todo lo anterior forma un humus en el que crecen estos modernos poemas de Romero Murube, siempre abonados con nutrientes que se extraen también de la lírica del momento, de los versos de otros miembros de la Generación del 27 que advirtieron la fertilidad de este suelo tradicional.

No obstante, el resultado del librito, la *Kasida del olvido*, parece no haber dejado del todo satisfecho a Romero Murube, pues en 1948 en la Editora Nacional de Madrid publica *Tierra y canción*, donde incluye el poemario premiado con el Adonais, aunque lo reordena y amplía considerablemente el material. Suprime, no obstante, la «Etopeya inicial», tal vez por la discordancia de la parodia con el general tono elegíaco. El cotejo exacto y el análisis de la función de las modificaciones es una puerta abierta para otro estudio. Ahora me limito a apuntar algunas líneas maestras de las variaciones. En *Tierra y canción* sobresale el incremento de los tonos becquerianos, perceptibles en la «Kasida de la mujer esperada» y en la «Kasida del buen instante», pues en ambas se plasma la búsqueda de lo etéreo, bien en forma femenina «mujer imprecisa, llena / de claridad y misterio» (Romero Murube 2004, I: 120), o en forma de invisibles ángeles. Se realzan las incursiones gongorinas, tan gratas al 27 y al propio Romero Murube, partícipe de los famosos fastos del tercer Centenario en el Ateneo sevillano; así, en la «Kasida del agua dor-

mida», que recrea de nuevo los placenteros jardines, el líquido se ve como cristal («este mundo de delicias / sólo es de paz y cristales» Romero Murube 2004, I: 128). En la «Elegía del recuerdo» asoma incluso la intertextualidad del famosísimo verso de las *Soledades* («aquel campo de pluma de las citas» Romero Murube 2004, I: 143).

Se escuchan ecos de Fray Luis de León, también valorado por miembros del grupo generacional, como Lorca que rinde homenaje en el poema «Soledad» (López Martínez 2001). El pitagorismo del «Oda a Salinas» del agustino, presto a engarzar belleza terrena y armonía universal, deja ecos en las «normas de transparencia / o de reflejos astrales» y en la «música sin sonido / del alma sólo captable» con que Romero Murube pinta los reflejos de los arrayanes en la «Kasida del agua dormida» (Romero Murube 2004, I: 128-129). Incluso se entrevé el cultivo de similares imágenes a las leídas en los poemas arábigo-andaluces, como por ejemplo la que vincula flores y astros («sobre el jazmín que en el aire / cuaja sus luceros blancos» Romero Murube 2004, I: 129), también revisada en el Barroco y en el Modernismo. Crece el ingrediente religioso, siempre enlazado al desasosiego que causa el amor (*vid.* «Señor, te entrego mis ojos» Romero Murube 2004, I: 130) y nacen ciertos tonos sombríos en la percepción del paisaje urbano, que deja traslucir también un fondo romántico («Kasida de amor y de miedo» Romero Murube 2004, I: 132). La salida del entorno sevillano, ya prevista en 1945 en el «Canto a Córdoba» y «Las playas de Hércules», se expande en las nuevas piezas incorporadas a la tercera parte de *Tierra y canción*, especialmente en el poemilla «Jardines» que sitúa en la italiana Villa Borghese, o en «Volando sobre Compostela» que recoge la experiencia de peregrino en Santiago. El poema «En el cementerio del Sureste de Barcelona» culmina el libro de 1948. La evocación de la muerte a partir del camposanto también había sido tratada larga y bellamente por Juan Ramón Jiménez y por Luis Cernuda. Sin embargo, parece abrirse un resquicio para la esperanza, pues en la carmelita «soledad sonora», Romero Murube siente una oposición al fenecer que le hace recordar su inmarcesible Sevilla:

¡La muerte, aquí, frente a la augusta calma
del mar antiguo, en soledad sonora!...
Pero algo bulle en mi raíz de tierra
que opone, dulce, su repulsa leve...
¡Sin mares ni colina, allá en la dura
tierra caliente, en mi Sevilla eterna! (Romero Murube 2004, I: 144)

Bibliografía

ALONSO, D., «Poesía arábigo-andaluz y poesía gongorina», *Al-Andalus*, VIII (1943), págs. 129-153.

- BARRERA LÓPEZ, J.M., «Joaquín Romero Murube», *Diccionario Ateneísta de Sevilla*, I, Ateneo de Sevilla, págs. 365-368.
- BLANCO AGUINAGA, C., *Vida y obra de Emilio Prados*, Nueva York, Revista Hispánica Moderna, 1960.
- CARRASCO URGOITI, M.S., *El moro de Granada en la literatura*, Granada, Universidad, 1989.
- CERNUDA, L., *Poesía Completa*, vol. I, ed. de D. Harris y L. Maristany, Madrid, Siruela, 1993.
- DEL MORAL MOLINA, C., «Huellas de la literatura árabe clásica en las literaturas europeas. Vías de transmisión», en F. Muñoz (ed.), *Confluencias de culturas en el Mediterráneo*, Granada, Universidad, 1993, págs. 193-215.
- LAMILLAR, J., *Joaquín Romero Murube. La Luz y el horizonte*, Sevilla, Fundación J.M. Lara, 2004.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M.I. y PÉREZ ÁLVAREZ, M.Á., «La poesía arábigo-andaluza en la obra de Juan Ramón Jiménez», en J.A. Hernández Guerrero (ed.), *Nociones de Literatura. Seminario de Teoría de la Literatura*, Universidad de Cádiz, 1992, págs. 261-273.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M.I. y PÉREZ ÁLVAREZ, M.Á., «Imágenes reversibles en la poesía andalusí y en la de Juan Ramón Jiménez», *Anuario de Estudios Filológicos*, XVI (1993), págs. 216-225.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M.I., «La mirada de Lorca a los clásicos», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIV (2001), págs. 287-302.
- MACHADO, M., *Poesías completas*, Sevilla, Renacimiento, 1993.
- PÉREZ ÁLVAREZ, M.Á., «Influencia de los poemas arábigoandaluces en el *Diván de Tamarit* de Lorca», *Anuario de Estudios Filológicos*, xv (1992).
- ROMERO MURUBE, J., *Kasida del olvido*, Madrid, Editorial Hispánica, 1945.
- ROMERO MURUBE, J., *Antología de prosas*, selección y prólogo de F. Ortiz, Sevilla, Fundación Cultural El Monte, 1995.
- ROMERO MURUBE, J., *Obra selecta*, vols. I, II, III, ed. de J. Cortines y J. Lamillar, Sevilla, Fundación J.M. Lara, 2004.
- ROZAS, J.M. y TORRES NEBRERA, G., «El Grupo poético del 27», *Cuadernos de Estudio*, nº 24 y 25, Madrid, Cincel, 1980.
- RUIZ MORENO, R.M., «Lo árabe-islámico en la literatura española», en S. Serour (ed.), *Literatura Comparada y Culturalismo*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000, págs. 17-40.
- SACHCK, A.F. VON, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, trad. de Juan Valera, Madrid, Hiperión, 1988.
- VALERA, J., *Obras completas*, vol. II, Madrid, Aguilar, 1961.