anuario 1994

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS FLORIAN DE OCAMPO

ANUARIO 1994

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS
"FLORIÁN DE OCAMPO" (C.S.I.C.)

anuario 1994

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS FLORIAN DE OCAMPO

CONSEJO DE REDACCIÓN

Miguel Ángel Mateos Rodríguez, Enrique Fernández-Prieto, Miguel de Unamuno, Juan Carlos Alba López, Juan Ignacio Gutiérrez Nieto, Luciano García Lorenzo, Jorge Juan Fernández, José Luis González Vallvé, Eusebio González, Amando de Miguel, Concha San Francisco, Francisco Rodríguez Pascual, Antonio Pedrero Yéboles.

Secretario Redacción: Juan Carlos Alba López.
Diseño Portada: Ángel Luis Esteban Ramírez.

© INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS
"FLORIÁN DE OCAMPO"
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.)
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ZAMORA.

ISSN.: 0213-82-12
Depósito Legal: ZA - 297 - 1988
Imprime: HERALDO DE ZAMORA. Santa Clara, 25 - 49014 ZAMORA
artes gráficas

ÍNDICE

ARTÍCULOS

ARQUEOLOGÍA 15

Intervenciones arqueológicas en la provincia de Zamora. 1994 17

Ana M. Martín Arija, Luis Iglesias del Castillo, Mónica Salvador Velasco y Ana I. Viñé Escartín: *Nueva intervención arqueológica en el yacimiento «El Alba». Villalazán (Zamora)* 19

Manuel M. Presas Vias, Rosa M. Domínguez Alonso y Eduardo Moreno Lete: *Excavaciones arqueológicas de urgencia en el Pago de la Huesa (Cañizal)* 43

Fernando Miguel Hernández: *Aproximación arqueológica al Monasterio de Santa María de Moreruela* 59

Luis Iglesias del Castillo, Mónica Salvador Velasco, Ana I. Viñé Escartín y Ana M. Martín Arija: *Intervención arqueológica asociada a la restauración de la iglesia de San Miguel Arcángel, Moreruela de Tábara (Zamora)* 77

Mónica Salvador Velasco, Luis Iglesias del Castillo, Ana M. Martín Arija y Ana I. Viñé Escartín: *Excavación arqueológica en la iglesia de San Salvador de los Caballeros, Toro. Futuro Museo de Arte Sacro de la ciudad* 95

Ana M. Martín Arija, Luis E. Iglesias del Castillo, Mónica Salvador Velasco y Ana I. Viñé Escartín: *Nuevos datos arqueológicos en el entorno de la Catedral de Zamora* 109

Ana I. Viñé Escartín, Luis Iglesias del Castillo, Ana M. Martín Arija y Mónica Salvador Velasco: *Arqueología urbana en Zamora: C/. Balborraz, nº 40* 123

Francisco Javier Sanz García, Miguel Angel Martín Carbajo, Gregorio José Marcos Contreras, Jesús Carlos Misiego Tejeda y Francisco Javier Pérez Rodríguez: *La plaza Antonio del Águila: documentación e intervención arqueológica en un solar del casco antiguo de Zamora.* 139

Angel Esparza Arroyo: *Fuentes documentales para la investigación arqueológica de Zamora (I). El manuscrito de E. Gadea* 165

ARTE 185

Inés Gutiérrez Carbajal: *«Amanecer jurídico del municipio zamorano»* . 187

Jesús Vecilla Domínguez: *El convento de Santo Domingo de Zamora*.. 211

DIPLOMÁTICA Y PALEOGRAFÍA 237

Vicente Bécares Botas: *Los libros de la Catedral de Zamora en el siglo XVI* 239

Juan Carlos Galende Díaz: *Felipe IV y la escritura cifrada en España*. 257

ECONOMÍA 267
Manuel de la Granja Alonso: *Villafáfila: siglo XX. Fin de la agricultura tradicional* 267
José Fernando Rodríguez Ferreras: *El proyecto de investigación y desarrollo para obtención de estaño electrolítico en la planta de Villaralbo* 309

EPIGRAFÍA 319
Inocencio Cadiñanos Bardeci: *Noticia de estelas romanas en Tierra de Alcañices* 321

ETNOGRAFÍA 329
Mª Angeles Martín Ferrero: *Arquitectura rural sayaguesa: el ejemplo de Badilla* 331

HISTORIA 371
Enrique Fernández-Prieto: *El zamorano don Pedro Enríquez de Toledo, conde de Fuentes de Valdepero* 373
José-Andrés Casquero Fernández: *El culto y la devoción al Santísimo en la ciudad de Zamora* 385
Antonio Matilla Tascón: *La desamortización civil y el Teatro Principal de Zamora* 405
Pablo L. Rodríguez: «...en virtud de bulas, y privilegios apostolicos»: *Expedientes de oposición a maestro de capilla y a organista en la Catedral de Zamora* 409
Alberto Martín Márquez: *La Casa Galera y fábrica de paños de Zamora: Ejemplo de beneficencia eclesiástica en el siglo XVIII* 481
Mª Auxiliadora Sevilla Pérez: *La Reforma Beneficial en la diócesis de Zamora* 509

LITERATURA 531
Luciano López Gutiérrez, Araceli Godino López: *Notas y testimonios sobre un manojo de términos vigentes en el habla de Villalpando*. 533
Pedro Hilario Silva: *La meseta y el sur: Geografía y mito en la poesía del grupo del 60* 557
Luis Arrillaga: *Un canto a la vida (La poesía de Jesús Hilario Tundidor)* 585
Miguel Beas Miranda: *Análisis de una obra de Florián de Ocampo. Estudio comparativo* 599

SOCIOLOGÍA 617
José Manuel del Barrio Aliste: *Dinámica demográfica, diferenciación social y movimiento vecinal en la ciudad de Zamora* 619

ZOOLOGÍA 663
José Ignacio Regueras Grande: *Noticias sobre vertebrados silvestres atropellados en Zamora* 665

PREMIO INVESTIGACIÓN JOVEN

Rosa María Capel Ruiz y Aurora Mateos Capel: «*La prensa zamorana ante la gran Guerra Europea: 1914-1918*» 693

MEMORIA Y ACTIVIDADES

Memoria Año 1994 755

ARTÍCULOS

LITERATURA

LA MESETA Y EL SUR: GEOGRAFÍA Y MITO EN LA POESÍA DEL GRUPO DEL 60

PEDRO HILARIO SILVA

A la memoria de Miguel Fernández

En 1987, los poetas Joaquín Benito de Lucas, Miguel Fernández, Angel García López, Antonio Hernández, Diego Jesús Jiménez, Manuel Ríos Ruiz y Jesús Hilario Tundidor, se reunieron en Zamora, respondiendo a la invitación del Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», en un encuentro que ha sido considerado por algunos críticos como el acto fundacional del que se ha denominado «Grupo o Promoción del 60» (y que algunos estudiosos, como Rafael Morales Barba, no han dudado en denominar como «Grupo de Zamora», tomando como referente unificador dicho encuentro en la capital zamorana).

El acto realizado aquel marzo del 87, sin embargo, no representaba, pese a lo que podría desprenderse de las palabras anteriores, ningún indicio, sino fundamentalmente, un intento de revisión y balance, un reencuentro que tendría continuación en una serie de lecturas y recitales conjuntos llevados a cabo durante los años siguientes. Recuérdese, por ejemplo, el celebrado, en 1988, en Melilla (en el que se produciría la justa incorporación al grupo de Rafael Soto Vergés) o el desarrollado, en octubre de ese mismo año, en el Ateneo de Madrid, bajo el título: *La poesía de los 60 (Experiencia y lenguaje).*

No voy a entrar en posibles polémicas sobre la conveniencia, oportunidad o interés de considerar tal acontecimiento como una propuesta fundacional. Es indudable que un acto como éste no crea, por sí mismo, una «generación» (ni tan siquiera, que no es el caso, contando con un apoyo editorial y publicitario adecuado), y tampoco creo que los participantes en el mismo cayeran en la ingenuidad de pensarlo. Por otro lado, opino que su posible ubicación dentro de la historia literaria como «Grupo de los Sesenta» no es un dato excesivamente significativo (sobre todo si tenemos en cuenta que, como apunta J. Luis García Martín[1], el ver-

[1] José Luis García Martín: «Décadas, marginación y generaciones (dos o tres obviedades sobre un falso problema)», en *Insula*, nº 543, marzo de 1992, p. 10.

dadero valor de una generación literaria resulta de la inclusión en la misma de determinados escritores, y no al contrario), dada la valía que, de forma individual, posee cada uno de los poetas antes indicados.

Querría señalar, no obstante, antes de centrarme en el tema objeto de este trabajo, un hecho que llama la atención a cualquiera que lleve a cabo un estudio sobre este grupo de autores. Me refiero a cómo algo que debería resultar, en principio, irrelevante en relación con el quehacer poético de cualquier autor, esto es, la situación intermedia entre dos generaciones poéticas (en este caso la de los 50 y los Novísimos, que, por lo general, han contado con todos los beneplácitos de la crítica oficial), ha contribuido al desconocimiento de la obra de estos poetas fuera de círculos literarios, más o menos restringidos. Por ello, sea cual sea la postura adoptada; exista o no exista «grupo del 60», lo cierto es que son de agradecer, partan de quien partan, aquellos esfuerzos que contribuyan al mejor conocimiento (en una época en la que más que nunca el acceso a unas obras frente a otras parece estar tan alejado de la simple casualidad o valía intrínseca de las mismas) de estos escritores; pues, al fin y al cabo, con ello, los que se estarán beneficiando realmente serán los amantes de la buena poesía.

Como apunta García Jambrina[2] en su interesante artículo «¿Poetas de los sesenta o poetas *descolgados*? (Notas para una nueva revisión)», nos hallamos ante un grupo de poetas que, incluidos en una promoción surgida con carácter retroactivo y en oposición directa a otras ya consagradas, presentan en sus obras y trayectorias importantes afinidades. Una de ellas, quizás la más significativa, es, como ha escrito con acierto Pilar Palomo, el haber logrado «el despegue definitivo de una poesía de comunicación y compromiso social, para asumir un nuevo compromiso con la indagación de la identidad del mundo y con la propia palabra poética»[3]. Esta conciencia del hecho creativo, presente con mayor o menor intensidad en todos ellos, conlleva un desarrollo de contenidos más humanos, más existenciales, y una preocupación estética clara, asentada fundamentalmente en la idea de que la poesía es el resultado de una elaboración lingüística específica e irrenunciable.

Sin embargo, aunque esta concepción de la labor poética les atañe, en mayor o menor medida, a todos, hay en cada uno de estos poetas una serie de inquietudes, compromisos, sensibilidades particulares, que harán que esta manera de entender la poesía se plasme, más allá de las afinidades existentes, en una gran variedad y riqueza de mundos poéticos individuales. Es por esto que nuestro

[2] García Jambrina coordinó un monográfico sobre la poesía del «Grupo del 60» en el número 543 de la revista «Insula». En él, distintos estudiosos del tema hacían un repaso de los autores más representativos. El mismo Jambrina participó con el artículo del que hemos extraído la cita y cuyo título muestra de manera explícita la situación en que se han encontrado injustamente estos poetas, durante mucho tiempo, dentro del panorama poético español.

[3] Pilar Palomo: *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid. Taurus, 1988, p. 145.

estudio no pretende ser tanto un trabajo sobre un posible grupo poético, como un estudio poético a partir de la obra de un grupo de poetas. A esta idea contribuye además el que se trata de un trabajo centrado en un tema concreto: la visión que del espacio geográfico y vivencial existe en aquellos autores del grupo pertenecientes a dos grandes demarcaciones geográficas dentro de la península: la Meseta y el Sur.

Desde esta premisa, dividiremos nuestro estudio en torno a dos grupos de poetas. Uno, que denominaremos mesetario, estará integrado por: Joaquín Benito de Lucas (Talavera de la Reina, Toledo, 1934), Jesús Hilario Tundidor (Zamora, 1935) y Diego Jesús Jiménez (Madrid, 1942); y otro, que llamaremos sureño, estará compuesto por: Miguel Fernández (Melilla, 1931), Manuel Ríos Ruiz (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1934), Angel García López (Rota, Cádiz, 1935), Rafael Soto Vergés (Cádiz, 1936), y Antonio Hernández (Arcos de la Frontera, Cádiz, 1943).

No se termina aquí la lista de creadores del grupo, y nombres como Félix Grande (Mérida, 1937), Elsa López (Fernando Poo, 1943), o el catalán Joaquín Marco (Barcelona, 1935), por citar algunos de los más sobresalientes, son muestra de ello. Sin embargo, la elección, que nada tiene que ver con estimaciones valorativas, se hace obligada en un trabajo cuyo planteamiento constriñe, como hemos dicho, a dos demarcaciones geográficas concretas el objetivo del mismo. Castilla y Andalucía son las regiones más cantadas en la poesía de la «Promoción del 60», por ello hemos creído que, en relación con el tema que pretendemos desarrollar, era interesante y atractivo desde la perspectiva del análisis poético, centrar nuestro trabajo en la percepción y expresión que de dichos espacios geográficos nos ofrecen los poetas que de allí son oriundos, ya que esto permitiría, entre otras cosas, confrontar las visiones que dichos autores nos trasmiten de una tierra originariamente compartida. No se cierra aquí la posibilidad de ampliar el estudio al resto de poetas del grupo, pues sin duda los datos que el análisis de sus obras aportarán al tema trabajado serán enormemente valiosos.

Grupo de la experiencia y el lenguaje, como también se les ha denominado, hay en todos estos autores un regusto por la indagación autobiográfica que les llevará, en un momento u otro de su trayectoria poética, a bucear en su propio itinerario vital y a volver su mirada hacia las raíces culturales de su lugar de procedencia. Vuelta que en muchas ocasiones alcanzará incluso una dimensión mítica, un sentido de «relato sacro y verdadero cuya recitación explica el mundo y nos defiende de la muerte»[4]. Proceso de recreación y recuperación simbólica que, resultado de una sublimación semántica del espacio vivido, se traduce, en

[4] Luis Alberto de Cuenca: «El mito en el siglo XX», en la revista Turia, nº 23, febrero de 1993. Teruel, p. 117.

numerosas ocasiones, en un desplazamiento de los significados, al tiempo que se incorpora la sugerencia de una nueva realidad en torno a la cual materializar el dolor, la ansiedad, la esperanza, el anhelo, el deseo, la angustia, de la misma manera a como en las mitologías antiguas las pasiones y los vicios fueron divinizados en un proceso de simbolización, de trasmutación creadora, a través del cual se intentaba penetrar en la realidad última de las cosas[5].

Aunque, como veremos, hay coincidencias a la hora de abordar la relación con los distintos entornos, la variedad de mundos creativos y personales a la que hacíamos referencia anteriormente, provocará la aparición de fenómenos poemáticos diversos a la hora de plasmar dicha relación. Fenómenos que irán desde la mitificación aludida, hasta el acercamiento reflexivo y crítico, pasando por la aproximación emocionada, el descriptivismo lírico o la humanización del espacio cantado. Indagar en ese abanico de posibilidades, en sus convergencias y distanciamientos, es lo que, someramente, pretendemos aquí, a la par que llamar la atención sobre una interesante y abundante obra poética y, por qué no, invitar a su lectura.

La extensión larga, silenciosa, deshabitada de la meseta ha sido un elemento recurrente a lo largo de la obra de Jesús Hilario Tundidor. Espacio «entrañado» que surge en los poemarios del poeta zamorano, como en los del resto de poetas mesetarios, no con un sentido de carácter noventayochista, sino en cuanto a formulación personal de una lírica que va hacia el paisaje sin descubrir ni historificar realidades, sino como medio de implicar consecuencias poéticas y percepciones existenciales últimas. Desde esta posición, Tundidor pasa su mirada humanizadora por el hábitat castellano-leonés transformando su naturaleza en un ámbito sobre el que transcurre la vida del hombre, al tiempo que lo convierte en una realidad incorporada al poema, no sólo como elemento paisajístico, sino como elemento que expresa, transciende o acompaña al sentimiento humano, a la vez que adquiere valores míticos, emocionales o sentimentales.

Es por ello que el río, el bosque, las montañas, el viento, los elementos naturales, en definitiva, surgen dentro de ese proceso de identificación vida-tierra, al que se refiere, al hablar de la poesía de Tundidor, Fernando Primo, y que parece presidir muchos de los poemas del autor zamorano, como medios de reflexión transcendente, de meditación existencial, vital, filosófica:

> «El río que mi muerte reconstruye,
> de largas aguas es, y cuando llueve
> me llena el corazón y me conmueve
> la tierra en donde pasa y donde huye» *(Río oscuro)*

[5] Mircea Eliade: *Mito y realidad.* Barcelona, Lábor, 1983. p. 12.

o como fundamentos de realidad para ser transcendidos a lo poético como metáforas de la espiritualidad:

> «¿Por qué no amaros: campo, colinas, sendero
> donde el poeta pasa en la aurora blanco
> de luz a buscar su sentido?(...)» *(Tetraedro)*

Esto no impide, sin embargo, que la naturaleza se alce en otras ocasiones, aunque casi siempre transida de ese deje existencial tan característico en Tundidor, como objeto estético en sí misma cantada:

> «Eternas. Eternas siempre, cogedoras del sol,
> hijas del llanto,
> montañas despobladas que sin pájaros viven,
> gibas bellas, airadas pezuñas, espalderas de
> tardes,
> vientres fecundos donde el alba despertando ter-
> mina». *(Junto a mi silencio)*

De acentuado barroquismo estético, Tundidor potencia y enriquece sus poemas con un léxico singularizado de claras resonancias castellanas, de tal forma que plantas, objetos, animales o lugares de esas tierras, se convierten en útiles indispensables para un poeta que siempre ha desarrollado en su obra una consciente y constante exploración del lenguaje. Términos como jaral, carpa, carvallo, hiniesta, brezo, malvavisco, abubilla, vencejo, álamos, tesos; junto con otros nombres que nos remiten al espacio real, a la geografía concreta del agro castellano-leonés, se cargan, en la poesía del poeta de Zamora, de un fuerte poder evocador, al tiempo que se funden con la vivencia y sirven como medio de penetrar en la realidad de las cosas y en la raíz originaria fundamentadora de la existencia.

Junto a esto, encontramos en los libros de Tundidor un reconocimiento del espacio natural como lugar de liberación, de expresión de un orden, bueno, bello, deseable: «Y así de pronto me rodean, / nos rodean los pinos / bajo el azul intenso de la tarde / que hace amistad, granero e himno» *(Pasiono)*; ámbito donde acaso pudiera darse una felicidad humana que surge de la emoción ante lo contemplado, espacio amigo que descubrimos en poemas como el anterior, «Cielo azul sobre altos pinos», o en otros como «Una mañana de domingo en el Duero» o «Almendro en la ciudad», en los que se produce, como apunta C. Ayuso, «un reconocimiento de que la naturaleza, el aire libre —el campo castellano— es lugar de pureza y paz»[6], sobre el cual el poeta puede proyectar su personalidad lírica y recibir la experiencia que lo enriquece.

[6] César Augusto Ayuso: «J. H. Tundidor: reconstruir la realidad huidiza», en *Insula*, nº 543, p. 19.

Visión ésta del paisaje natural que en sus primeros libros (*Río oscuro, Pasiono, Junto a mi silencio o En voz baja*) contrasta con una perspectiva antitética del espacio urbano, provocada por la desazón ante y por la ajetreada vida que impone la ciudad. De esta forma, se genera una dialéctica de crisis, de enfrentamiento entre ambos espacios. La espiritualidad, el orden, la hondura del campo, se opone al caos, el ahogo, la opresión de un ámbito urbano que es sentido como un elemento corrupto, en donde la experiencia humana se constriñe, se empequeñece, se hace dolor que: «ha recorrido / calles, plazas, hoteles, museos y tranvías / arrumbados, colmenas / sin miel donde una gente yace / esperando, sufriendo / una resurrección de agua perdida» (*Pasiono*).

«El hombre se pierde» ante «la turbia inflorescencia del gentío» que reina en esa deshumanizada urbe que empuja al ser humano al más absoluto desasosiego, y que hace sucumbir la naturalidad y crecer la nostalgia:

«La niebla entristecida
del hosco aliento ciudadano, el largo
posar de la mirada
civil nunca inmediata, el dolor,
la primavera sin la era... Yo
no pude saberlo
prisas y vahos tristes me llevaban» (*Pasiono*)

Sin embargo, conforme avanza la obra de este poeta zamorano, al que siempre encontraremos, como señala Diaz-Plaja, en permanente contacto con su circunstancia vital[7], la naturaleza, el paisaje castellano-leonés que llenaba emocionada y transcendidamente sus primeros libros, va cediendo terreno a un medio urbano, que poco a poco pierde las connotaciones negativas iniciales, pues, como el propio autor señala, «mi poesía surge de la necesidad y la necesidad la engendra el medio en que el hombre se desarrolla, y actualmente mi problemática, mi acontecer existencial se realizan en el mundo urbano». Espacio urbano al que en la poesía de Tundidor posterior a *En voz baja* se accede fundamentalmente mediante una meditación de carácter intelectual, ya sea desde postulados culturalistas ya desde consideraciones históricas, pero surgidos ambos de un intento de reflexión profunda que parte de la «comunicación con la realidad y la capacidad de situarse en ella; esa amplia forma de conocimiento de quien huye de la mera especulación»[8].

La naturaleza, el ámbito rural, no desaparece, en los libros últimos del de Zamora, sino que pasa a ocupar un segundo plano, al tiempo que se produce una

[7] Guillermo Díaz-Plaja: «En voz baja» en *ABC*, sección «Nuestras críticas», 7-V-1970.
[8] Miguel Casado: *Esto era y no era*. Valladolid. Ámbito, 1985, p. 139.

transformación en la actitud que el poeta adopta frente a ellos, al conjuntar, en esa mirada que conduce lúcidamente sobre su tierra, la visión del mundo rural como remanso de paz en el dolor, con una reflexión menos jubilosa, más desencantada, y profundamente analítica ante una situación desolada y agónica; reflexión que en muchos poemas se convierte en un medio de meditación sobre la realidad del conjunto del país: «Despojo de esta forma en la desidia / o la vejez el pueblo, no habitado, se desmorona mientras / la iglesia —sola edificación de piedra / dura— en pie perdura / sobre la piel roída de la Tierra de Campos» (*Tetraedro*).

La necesidad de salvación existencial, intelectual y creadora, sin embargo, harán que, dentro de la última poesía de Tundidor («Cuatro poemas a la belleza natural», en *Tetraedro*, o «Elegía castellana», en *Construcción de la rosa*, son un claro ejemplo de ello), el entorno natural aparezca, de nuevo, frente a la confusión, la angustia, el deterioro que inevitablemente conlleva en sí el ámbito urbano: «ALLA donde el disturbio / de la luz es renuncia, acoso el aire, una ciudad sin pájaros / extravía la muerte. Perdiéndose, recuperándose, / como un pequeño manzanares transita / el alma, recuperándose, perdiéndose...» (*Construcción de la rosa*).

La confrontación de «una cultura popular, contra otra urbana», como señala Miguel Galanes[9], conforma una constante en la poesía de Hilario Tundidor, en un proceso de «transcendentalización de la realidad» que se alcanza a lo largo de su obra mediante una reflexión, un discurrir gnoseológico desarrollado desde posturas sucesivas y complementarias hasta conformar ese trinomio, al que ya he aludido en otras ocasiones, existencial-emocional-esencial[10], en torno al cual, considero, se puede engarzar la obra, vital e intensa, de este poeta zamorano.

Al contrario que en Tundidor, el discurso poético de Joaquín Benito de Lucas está marcado por la lejanía de su tierra de origen, y su aproximación a ella, como a la mayoría de los espacios que transitan a lo largo de sus versos, se realiza fundamentalmente desde el distanciamiento espacial y temporal y como fruto de ese constante «autobiografismo vivencial» del que, refiriéndose a la obra del talaverano, nos habla Pilar Palomo. Por ello, en su poesía, el paisaje externo se transforma en un paisaje asumido, íntimo, que participa en el poema, la mayor parte de las veces, en función de las experiencias contadas, y la inmediatez geográfica emocionada que encontramos en otros poetas mesetarios, se convierte, en el poeta de *Materia de olvido*, en evocaciones distantes plenas de connotaciones traslativas personales.

José Hierro dice de Benito de Lucas que «utiliza la poesía para salvar del olvido pedazos de su vida», transformando así el quehacer poético en «un ejerci-

9 Miguel Galanes, palabras recogidas en el Anuario del I.E.Z. «Florián de Ocampo», Zamora, 1991, p. 921.
10 Pedro Hilario Silva: *De la luz y la presencia*. Zamora. I.E.Z., 1990, p. 26.

co consistente en reinterpretar una experiencia cuando entre ella y el momento de la creación del poema se ha interpuesto el tiempo, clarificador y melancolizador»[11]. De ahí que los lugares que han ido enmarcando su existencia, y que, por ende, se han convertido en parte indeleble de la misma, vayan apareciendo a lo largo de sus creaciones, no sólo como mero recurso poético, sino como evocación de la experiencia de la memoria, de la misma manera a como lo hacen las emociones, la infancia, los seres concretos conocidos, «presencias que, como nos dice el poeta, van dejando, a lo largo de una vida, su huella en quienes las contemplan, las viven o las tratan», y que constituyen esas «sombras» entre las que el «el reino del poema canta» (*Las tentaciones*). Motivos de inspiración, pues, los lugares en los que se ha desarrollado su vida: Talavera, Madrid, Damasco y Berlín, van aflorando a lo largo de su poesía porque están vivos en la conciencia y forman parte del yo más íntimo. Es por ello que el espacio castellano que aparece en las obras de Benito de Lucas está constreñido fundamentalmente a su Talavera natal, contexto geográfico en donde el poeta ha vivido su infancia y adolescencia, o a Madrid, como espacio urbano donde se desenvuelve su vida de adulto.

Por otro lado, cuando la aprehensión de este paisaje que configura la ciudad toledana, sus puentes, sus árboles «acariciados por la brisa del río», sus pájaros, el olor y el frescor de las huertas que rodean la ciudad, la casa de la infancia que se levantaba: «sobre el rumor del río / a unos pasos / de su corriente» (*Materia de olvido*), es realizada desde la sublimación que provoca el alejamiento geográfico obligado, se produce un proceso por el cual el espacio evocado toma cuerpo en el poema como miembro de ese «mito salvador del Sur» que surge en la poesía de Benito de Lucas ante realidades vitales adversas y hostiles:

> "(...) Y me pregunto: ¿para
> qué he venido yo aquí,
> si tardes como estas
> de cielos más azules,
> de sol más claro, de altas torres quietas
> he tenido que echar en el olvido?» (*Materia de olvido*).

Otras veces, sin embargo, hay, en esta recuperación a través de la memoria de tiempos y lugares pretéritos, un sentido más próximo de necesidad vivencial, de búsqueda en los entornos vividos, de la luminosidad de un pasado que se añora, o de reencuentro con una infancia y unos espacios que acabaron convirtiéndose en símbolos para una «generación humillada por la tristeza y un dolor

[11] Palabras extraídas del prólogo con que José Hierro abre la *Antología poética*, de Joaquín Benito de Lucas, Madrid. INDEC, 1984, p. 5.

sicológico corrosivo, pero, a la par, dulcificante»[12]. De ahí que sea constante en su poesía la intención de comunicar más que geografías concretas, estados de alma, que surgen, ya desde su primer libro *(Las tentaciones)* como fruto de ese intimismo neorromántico que le es característico:

«Así, de noche, cuando caigo al pozo
donde los vivos hablan con los muertos,
siento su voz como una melodía
que evoca de mi infancia los recuerdos». *(Placton)*

De esta manera, el acercamiento a los espacios vividos toma sentido en el poema desde la temporalidad y el deseo de recuperación de situaciones vitales perdidas, por lo que apenas hay inmediatez, salvo en algunas composiciones de ese primer libro, a la hora de cantar los espacios donde la peripecia vital se ha desarrollado, sino un continuo lanzar la vista hacia atrás y recoger fragmentos de una vida condicionada por circunstancias geográficas determinadas: «Hoy pasaron los pájaros / y los años se han ido / enredando en las ramas / como frutos. Los míos / cruzaron el jardín / del que os alzáis testigos» *(Materia de olvido)*.

Los tiempos pasados transcurridos en el Oriente Próximo y en Alemania suponen etapas decisivas en la vida y la creación del poeta talaverano. Un recorrido por tierras extranjeras que marca de forma muy diferente a nuestro poeta. Así después de esa ceremonia de acercamiento descriptivo que suponen los poemas que Oriente provoca al joven de *Las tentaciones*, «apuntes líricos, como señala José Hierro, surgidos de la sorpresa, de la contemplación directa, antes que el tiempo haya modificado la realidad»[13]:

«Roja estaba la tarde
y roja cada piedra.
El sol las encendía
con su dorada lengua
un instante, después los astros
iban alzando sus lejanas tiendas» *(Las tentaciones)*.

El mundo de Oriente se instala en composiciones posteriores con intencionalidades y sugerencias muy distintas, pues una vez superado ese «lirismo descriptivo» inicial, dicho espacio geográfico pasará a integrar, junto con las tierras españolas vividas, y ya desde la «órbita de interiorización de lo contemplado»[14],

[12] Antonio Domínguez Rey: *Novema versus povema*. Madrid, Torres Manrique Publicaciones, 1987, p. 159.
[13] Del prólogo citado de José Hierro, p. 7.
[14] Pilar Palomo: «La coherencia poética de Joaquín Benito de Lucas», en la revista *Omarambo*, nº 8, p. 23.

que determinara la mayor parte de su poesía, ese mito del Sur, al que antes hacíamos referencia, y que surgido en *Materia de olvido*, se intensifica y configura definitivamente en su libro siguiente *KZ (Campo de concentración)*, como oposición, junto a ese mundo añorado de la adolescencia, al hostil, oscuro, desolado y enemigo Norte, representado y quintaesenciado en el Berlín, frío y distante, al que el poeta accede como lector de español en una de sus universidades:

«Los que en el Sur nacimos
esperamos el alba,
pero aquí la luz pura
nace ya encadenada.
.....
mientras la noche avanza,
mientras avanza el miedo,
mientras la lluvia canta,
mientras el odio enturbia
los cielos de Alemania»

Un Sur soñado que no se corresponde geográficamente con el de sus compañeros sureños de la «Promoción del 60», pues en Benito de Lucas no tiene como referente las tierras andaluzas, sino los espacios vividos de Oriente y España; el mundo exótico y lejano, junto al mundo próximo de la adolescencia y la infancia vivida en una pequeña ciudad junto al Tajo. No obstante, sí comparte con aquellos la reconstrucción de dicho espacio como un elemento simbólico, que contagiado de esa connotación de regreso a la adolescencia, a la infancia, se transforma en un ámbito de luz, de esperanza, de alegría, en una emocionada dimensión del recuerdo.

Nos parece interesante reseñar, por último, que como en otros poetas del 60, recordemos el río oscuro de Tundidor o la simbología del agua en sus distintas manifestaciones que veremos en García López, en Benito de Lucas también el elemento acuoso se configura, sobre todo en *Placton*, como elemento de un proceso de sistematización simbólica del que se sirve para indagar en su propia esencia como hombre. Vida y mar se funden en una única realidad poética que eleva al espacio natural marítimo a metáfora de la existencia: «Vaivén que mece mi destino huidizo, / mi juventud rompiéndose en las rocas. / ¿Tras la noche los restos del naufragio? / ¿Será verdad lo que en los sueños flota?» *(Placton)*.

Considerado por algunos críticos como representante de un denominado grupo o núcleo mesetario, del que también formaría parte, entre otros poetas castellanos, Hilario Tundidor, la poesía de Diego Jesús Jiménez poseería una serie de rasgos que, según Joaquín Galán, son característicos de todo el colectivo:

— la humanización del paisaje,

— interés por la fundamentación antropológica del hecho poemático, así como la reviviscencia de la infancia en escenarios de pasada grandeza histórica o arqueológica,

— la Transmutación de la realidad en un «corpus» textual que transcienda, sin desnaturalizarlo, el dato histórico-geográfico[15].

Al igual que sucede en muchos de esos poetas, y como, en mayor o menor grado, sucederá en los poetas de la «Promoción del 60» aquí estudiados, los poemas de Diego Jesús Jiménez estarán recorridos por la imagen de una ciudad, hábitat de primeras experiencias, que se instala, denotativa y connotativamente, en la poesía del autor manchego desde sus primeros versos. Cuenca y sus entornos, espacios por los que discurren sus vivencias infantiles sufrirán un proceso de recuperación mediante el cual el autor indaga en su propia autobiografía, no sólo como medio de profundizar en ese vínculo raigal que le une con el pasado, sino desde una postura captativa de realidades, evocadora de objetos, gentes, lugares y situaciones. Así las calles, los amores, las amistades, los rincones queridos de la ciudad, sus gentes, el río Júcar:

> «Te escribo,
> levemente apoyado sobre el Júcar;
> sobre el verde destino de su tarde». *(La valija)*

van surgiendo a lo largo de ese itinerario lírico en el que encuentra cauce, a través de una actitud melancólica, el litigio de las ilusiones con la angustia primitiva heredada de una niñez posbélica[16].

Sin embargo, ese localismo autobiográfico inicial, dará paso a partir de su cuarta publicación *La ciudad*, a reflexiones mucho más amplias. De esta forma, en dicho poemario, premio Adonais en 1964, los resquicios de la evocación descriptivista anterior, la atracción por lo concreto, se superan, elevando el paisaje y las figuras de Cuenca a un plano superior, a una circunstancia más alta, a una ocasión lírica de mejor cuño[17]. El recorrido por los ámbitos, rural y urbano, de ese espacio castellano se transforma entonces en una andadura por la propia existencia del ser hombre, en un retorno trascendentalizador del espacio vivido, que surge, ahora, como resultado de una «búsqueda ontológica de reconocimiento de la propia identidad»[18]. Exaltación poética de un espacio vital en un

15 Joaquín Galán: «Mundo y lenguaje de Antonio Colinas», en *Hora de Poesía*, nº 23-24.

16 A. Domínguez Rey: *op. cit.*, p. 168.

17 Francisco Umbral: «*La ciudad*, de Diego Jesús Jiménez», reseña publicada en la revista *Poesía Española*. Madrid, 1964.

18 Pilar Palomo: Prólogo al libro *Poesía*, de Diego Jesús Jiménez. Madrid, Anthropos, 1990, p. 13.

proceso por el cual ámbito y ser acaban fundiéndose en una sola entidad existencial:

«mirad, mirad la piedra
de mi ser; en qué alabanza me sostiene,
con qué duro trasiego estoy soñando» *(La ciudad)*

Todo un proceso de simbolización transcendentalizadora mediante el cual Diego Jesús Jiménez humaniza esos entornos, escenarios de un tiempo perdido, al tiempo que «Desde un ámbito rural, el poeta indaga en las fuentes y universaliza cuanto toca, fundiendo aliento estético con aliento existencial»[19]. Hay en este proceso de traslaciones significativas, de «trasmutaciones textuales», un gusto por el léxico agrario, que también veíamos en Tundidor, resultado de esa necesidad, de esa búsqueda, que marcará la poesía de los sesenta, de zonas de encuentro entre la experiencia —vida, memoria, realidad y misterio— y el lenguaje[20], único medio recuperador de las realidades vividas.

A través de las cinco Rondas en que se estructura el libro: Ronda del agua, de la noche, del aire, de las piedras y del hombre, el poeta desarrolla un proceso de simbolización que le permite explorar e interpretar la propia existencia. «La ciudad y sus paisajes, como apunta Pilar Palomo, se dividen en los cuatro elementos clásicos de la naturaleza: agua, luz, aire y tierra —o agua, noche, aire y piedra en las cuatro Rondas—, para remansarse en un quinto elemento: el hombre. Porque esos cuatro elementos de la ciudad son el hombre, que ve en ellos, más allá de las apariencias, el símbolo de su propio existir»[21]. Los versos del poema introductorio son en ese sentido clarificadores:

«Es una vida más que pasa bajo el puente:
un hombre; nunca
un mar, ni un dios, ni un niño
lo han cruzado» *(La ciudad).*

La penetración en el hecho humano, en el hombre que sumergido en los espacios de su propio discurrir existencial intenta descubrirse a sí mismo, mucho más allá de cualquier deseo de recuperación contemplativa de unos paisajes vividos, se convierte así en el centro temático del poemario. De nuevo, una concentración de efectivos en el problema interno y personal tan característica de estos poetas del sesenta.

19 Manuel Rico: «El retorno poético de Diego Jesús Jiménez (la quiebra de catorce años de silencio)», en *Omarambo*, nº 9, p. 38.
20 Contraportada del libro *Poesía*, antes citado.
21 Pilar Palomo, prólogo citado, p. 13.

No olvidará, el autor de *La ciudad* el paisaje ni los entornos conquenses en sus siguientes libros. Sin embargo, la poetización reflexiva iniciada en aquél hace que las referencias se diversifiquen, y que la subjetivización de los espacios se imponga definitivamente sobre la objetivación descriptiva con la que, en ocasiones, aquella se conjugaba a lo largo de ese poemario. No obstante, en el poeta manchego estará siempre presente el recuerdo de la ciudad pequeña donde el niño y el muchacho que fue permanecen, espacio anímico, interior, al que siempre se retorna:

> «Quiero salvarme o
> condenarme
> aquí; vivir, morir aquí junto a los días aquellos que
> fueron de nieve como la flor del tiempo» *(Bajorrelieve)*.

Al igual que, como hemos visto, el entorno mesetario adquiere un protagonismo innegable en los poetas de las dos Castillas, la tierra andaluza se aposentará, desde postulados históricos, mitificadores, sociales, emotivos, étnicos o formales, como elemento latente o dominante en el discurso poético de un grupo de autores sureños cuya obra surge, al igual que la de los anteriores, dentro de ese proceso de renovación poética que se da en los años sesenta. Poesía sureña que desde actitudes expresivas personales, más o menos coincidentes, será «testimonio de la tierra en todos los sentidos, y siempre compatible con una expresión cuidada, erudita y culta»[22]. Clara muestra de ello es el poeta gaditano Antonio Hernández, que recientemente ha recibido el prestigioso Premio de la Crítica. Indagador consciente de la esencia y el ser andaluces, su obra se vertebra, tanto desde la perspectiva del recuerdo provocado por la añoranza nostálgica en la capital madrileña, como desde la postura analítica y social del que siente sin tópicos la realidad desolada de su tierra empobrecida y abandonada, o desde la extensión temporal y espacial que supone la indagación histórica en torno al tema de Andalucía, de tal forma que Benito de Lucas puede decir del escritor de Arcos de la Frontera que «el armazón de su obra es Andalucía»[23], y Pilar Palomo incidir en dicha apreciación al señalarlo como «buscador de la esencia de lo andaluz, cantor de su pena, su dolor y su injusticia»[24].

Andalucía, igual que si se tratara de un «Guadiana poético, aparece y desaparece y, a veces, se oculta en cada uno de sus libros»[25], pero nunca resulta presa

[22] Graciela Nidia Aráoz: *Angel García López: Una renovación del símbolo poético en la lírica española contemporánea*. San Fernando (Cádiz). Fundación Alcalde Zoilo Ruiz-Mateos, p. 26.

[23] Joaquín Benito de Lucas: «Andalucía en la poesía de Antonio Hernández», en *Omarambo*, nº 9, p. 13.

[24] Pilar Palomo: *Op. cit.* p. 157.

[25] J. Benito de Lucas, *art. cit.*, p. 9.

en la obra del Antonio Hernández de la vacua descripción pintoresca, de la idealización sensiblera o el folclorismo regionalista. Andaluz desde la emoción y la exaltación amorosa del que siente que «llevar esta tierra clavada en las entrañas / vale más que haber pisado un continente entero» *(El mar es una tarde con campanas)*, el poeta de Arcos de la Frontera no renuncia a manifestar su denuncia ante la injusticia o el dolor de su pueblo, realizando un recorrido en el que Tierra y ser se van fundiendo cada vez con más fuerza.

Alejado del bucolismo porque, como nos dice, «las margaritas me producen un aburrimiento mayúsculo, y no precisamente identificable con el aburrimiento como dominante de la metafísica heideggeriana», siente el entorno natural, a partir de una concepción neorromántica de la naturaleza, como la representación de la permanencia eterna, de la atemporalidad frente a la fugacidad de lo humano: «la naturaleza es lo que sobrevive», nos dirá. Concepción que se conjuga con una utilización del paisaje y los ambientes como soportes externos, «ornamentales», y con una preocupación poética tendente a profundizar en las raíces de lo andaluz, reflejo y quintaesencia para el poeta de lo humano.

En su primer libro, *El mar es una tarde con campanas*, el espacio físico de su tierra andaluza es, sobre todo en la primera sección del poemario, centro y referencia, desde una perspectiva simbolizante y emocionada, de las diferentes composiciones que lo integran. De nuevo, el elemento acuático —que, recordemos, ya habíamos descubierto en Benito de Lucas o en Tundidor, y que más adelante descubriremos en otros poetas sureños— aparece, asociado a un particular mundo afectivo-sensible, como representación simbólica en la que se entrelazan el pan pobre, la poquedad ambiente, la niñez casi enfermiza con un mundo subyacente de sueño, de ilusión, de deseo creativo por encima de cualquier obstáculo[26], y desde el que se expresa la esperanza de la reconciliación a través el sentimiento amoroso regenerador.

Aunque las referencias al espacio andaluz surgen con fuerza en bastantes composiciones del poemario, será, sin embargo, en sus dos libros siguientes, *Oveja negra* y, sobre todo, en *Donde da la luz,* en los que Andalucía se frague como eje poético y temático. En el primero, la mirada surge desde la lejanía y el recuerdo del que «atrapado por la vida de Madrid agitada y noctámbula, con los años justos y el corazón dispuesto, no olvida, no obstante, la promesa de ser fiel a aquella tierra en «donde pasan las horas con desgana»[27]. Muchacho-poeta, pues, que no olvida el mundo dejado atrás y vuelve, desde ese sentimiento que tan certeramente ha definido García López del «trasterrado», sus ojos hacia el Sur, donde se encuentra «el centro lumínico de su raigambre, ya desvelado en su

[26] A. Domínguez Rey, *op. cit.*, p. 223.
[27] J. Benito de Lucas, *art. cit.*, p. 10.

primera obra», de tal manera que, «desde entonces, el eje Cádiz-Madrid será detonador de sus poemas»[28].

La basculación, sin embargo, se inclina en su siguiente libro y en posteriores más claramente hacia el Sur. Así en *Donde da la luz* (título que surge como metáfora de Andalucía) y seguidamente en *Metaory*, el poeta convierte el tema andaluz en el elemento axial de sus poemas. Una Andalucía que será tierra del pasado hacia la que se mira con amor y nostalgia, y de la que van surgiendo los lugares, la familia, las gentes, el flamenco, sentidos desde la experiencia del amor y la memoria:

> «Y porque la nostalgia reconstruye la vida
> en cuanto lo fue pura, yo te hablo en andaluz
> y cuando de mí te hablo es para que recuerdes
> .....
> los mantos de la Virgen, la procesión del Corpus,
> y el patio villancico encalado» *(Metaory)*.

Pero, a la vez, no se olvida el poeta que también en ese marco físico se asienta la explotación del hombre por el hombre y crece la humillación, la desolación, el dolor y la pobreza: «Y a más que llegaremos / porque nos han herido / porque nos han pegado, / porque nos han robado / los pájaros del nido, / porque nos han llegado hasta el hueso» *(Metaory)*.

Una nueva etapa en la andadura andalucista de Antonio Hernández viene determinada por el acercamiento histórico a la tierra de origen. El Al-Andalus mítico, ya insinuado en ese recorrido por distintos lugares de la geografía andaluza que es *Campo lunario*, surge con más fuerza en *Lente de agua* desde «la mirada húmeda de ternura y dolor, de comprensión y rabia con la que el poeta mira la historia, al menos parte de la historia, de su región y de su patria»[29], al tiempo que la convierte en una síntesis poética de la España de las tres religiones. Mito y símbolo, el Al-Andalus supone una ampliación en el tiempo, y, con él, en el espacio de ese itinerario que realiza el autor, desde su primera obra, por la geografía física, espiritual y social de su Andalucía.

Neorromántico y sentimental, como apunta Rafael Morales Barba, Antonio Hernández «tiende a vertebrar siempre su mundo sobre su sentimentalismo inicial, cuya vena entreverada surge o como amor o como su contrario»[30], de manera que las distintas referencias que al espacio andaluz se producen a lo largo de su discurso poético acabarán insertándose en éste como consecuentes de

[28] A. Domínguez Rey, *op. cit.*, p. 225.
[29] J. Benito de Lucas, *art. cit.*, p. 14.
[30] Rafael Morales Barba: «El mundo renovador de la segunda promoción de los 50: J. Benito de Lucas, A. Hernández y M. Ríos Ruiz», en *Insula*, nº 543, p. 15.

dichos impulsos. Referencias múltiples e interrelacionadas que podemos resumir de la siguiente manera:

a) El espacio pretérito como recuerdo que surge desde el contraste con un nuevo espacio vital distinto al habitual de la infancia
b) El espacio como ámbito donde el hombre es un objeto de explotación.
c) El espacio natural como marco de referencia en donde se produce un estado de ánimo deslumbrado.
d) El espacio y el tiempo andaluz como referente histórico, culturalista, y sustento artístico de una temática andalusí que también descubriremos en otros poetas sureños del grupo.

Como en Antonio Hernández, aunque desde una perspectiva lírica y vivencial no siempre coincidente con la del poeta de Arcos, la mayor parte de las composiciones de Angel García López están recorridas desde su primera obra por un intenso y entrañado andalucismo, que unas veces surge en los poemas como telón de fondo y otras como totalidad referente. Un andalucismo que no supondrá nunca limitación regionalista, sino más bien «un casi pretexto de hermosura desde el que irradia el conocimiento del ser y de la vida»[31]. Así, en esa triple trama «amor, tierra, historia», que, como señala Domínguez Rey, podría definir cada uno de sus libros, podemos descubrir a un hombre del sur, a un andaluz, que siente, que añora, que ama, que indaga, que intenta reproducir la voz de su pueblo y de su tierra, porque ese pueblo y esa tierra son él mismo. Por ello, cuando uno inicia una incursión en la obra del poeta de Rota en busca del espacio que transita en sus poemas, descubre que ese espacio existe, y de forma múltiple, gracias a que la memoria, como instrumento que interioriza realidades externas, «lejos de ser una mera facultad evocativa, actúa atrayendo hasta el presente lo nombrado, tal un imán con la gracia de comprobar la ductilidad del pasado»[32].

El propio autor ha dicho «en poesía todo lo que no es biografía es solo plagio», por esta razón, y fiel a sus palabras, el espacio existe en el poema, de igual manera a como sucedía en Benito de Lucas, porque es un espacio vivido, un escenario aprehendido experiencialmente que adquiere razón de ser en tanto forma parte de una geografía íntima, personal, evocada, poética, pues para A. García López se hace necesario «que lo exterior repercuta en el poeta y, una vez decantado "en la interior bodega", se configure en el poema»[33]. Por ello, si existe la bahía gaditana, es como sitio de nacimiento y troquelado fundamental, si

[31] Graciela Nidia Aráoz, *op. cit.*, p. 113.

[32] Tomás Sánchez Santiago: «La novedad de la tradición en la poesía de Angel García López», en *Insula*, nº 543, p. 17.

[33] Afirmación del poeta extraídas de los «Apuntes para una poética» que aparecen en su *Antología poética, 1963-1979*, Barcelona, Plaza & Janés, 1980, p. 62.

existe Jerez de la Frontera, lo es como lugar de adolescencia, y si los hace la totalidad de lo geográfico andaluz, ese «paraíso» abandonado con el afincamiento en la meseta, lo es desde la vivencia física y espiritual de una tierra que irá adquiriendo rasgos de espacio mítico, no siempre gozoso, al tiempo que simboliza «sus recuerdos internos y la historia de sus raíces andaluzas»[34].

No obstante, la vida es recorrido, existencia dinámica, fluyente, y no sólo añoranza, y, como nos dice el poeta, los treintasiete años en Madrid, los viajes por otros continentes, las ciudades hermosas visitadas, han dado lugar a poemas donde la naturaleza y la geografía cambiante, se compaginan con espacios urbanos muy diversos (recuérdense, por ejemplo, los París, Roma, Adén, Londres, Lisboa, Hadramaout, etc. de *Territorios del puma*), ámbitos vitales, con otras connotaciones, sin duda, que las que poseen los escenarios andaluces, pero partes integrantes también del universo propio que Angel García López ha ido levantando a partir de esa reconstrucción —recuperación de las realidades en las que él queda incorporado como fundante— de un espacio que no existe como materia exógena dentro del poema una vez invadido por el yo o sus alrededores, sino que mediante una particular potencia expresiva, se transforma en un elemento más de la propia intimidad del autor, como hace notar acertadamente T. Sánchez Santiago[35].

Después de ese itinerario emocionado y lleno de esperanzas que es *Emilia es la canción* donde el amor es centro y guía e inunda unos espacios que brotan desde la emoción del encuentro y el afincamiento o la añoranza y la reafirmación étnica y vivencial:

«Vengo del Sur.
.....
Del mar del Sur, Guadalquivir marino,
hasta Castilla de los mil lugares.
Establezco mi casa. Aquí mis lares.
Terminó su andadura el peregrino»

Angel García López comienza en su segundo libro *Tierra de nadie* «una iniciación de regreso en forma de mitificación»[36].

«Vuelvo mis treinta años a mi patria
Busco fragmentos, páginas de historia
de la vida de un hombre —en la garganta
noto un sabor a miel—. Hoy sueño Rota»

34 Pilar Palomo, *op. cit.* p. 155.
35 Tomás Sánchez Santiago, *art. cit.*, p. 17.
36 Pilar Palomo, *op. cit.*, p. 154.

Retorno que no conlleva necesariamente olvido de los espacios próximos, porque éstos existen y configuran en su realidad la cotidianidad de la vida:

«Hay una alfombra
pisada ya, amarilla.
Sobre el sillón de hierro
se ven huellas. Dormidas
pasan las persianas,
las voces, las bombillas
de la calle (...)».

Sin embargo, el proceso de interiorización, de indagación en el recuerdo, que es el poemario, incita al autor a «recordar su lugar», ese territorio perdido y soñado, distante como la niñez, al tiempo que provoca un intento de recuperación de referentes a través de la palabra. Este proceso de la memoria transformará los entornos en un espacio mítico, en una renovada «Gaula» a la que como un añorante «Amadís» el poeta «vuelve después de la algarada / vencedor del rocío / señor feudal del viento / de una tierra de nadie» *(Tierra de nadie)*.

Si el poemario publicado en 1967 es el inicio, su siguiente libro *A flor de piel* será la culminación y la instauración definitiva de este proceso recuperador que supone el viaje nostálgico al «paraíso perdido» de la tierra andaluza. Un viaje que supondrá hallazgos de infancia y juventud, de raíces étnicas y culturales, pero en el que también un espacio simbólico y transcendido surge y se reafirma desde la memoria.

Elegía en Astaroth (combinación simbólica de Asterté, diosa fertilizante del amor, y Rota, pueblo natal del poeta, como señala Domínguez Rey), y *Santo oficio*, conforman en 1979 el volumen *Auto de fe*. En ellos el poeta retorna de nuevo a los sitios de su niñez y adolescencia, pero, ahora, el retorno simbólico alcanza la dimensión de un «acto de fe poético y una elegía donde se canta la pasada inmolación de la cultura andaluza»[37]. No hay regreso culturalista y estetizante por ciudades de ensueño, aunque cierta visión esteticista se haga inevitable como atributo original de los espacios recorridos, sino que el desentrañamiento se realiza para mostrar al lector un tiempo y un mundo que contrastan con la realidad y ruina del espacio de hoy:

«Fachadas ayer gloriosas. Patios
abiertos a las flores y al oprobio. Columnas
de rico mármol muerto. Blasones rotos. Galas
de antiguos esponsales de este Sur». *(Auto de fe)*

[37] Pilar Palomo, *op. cit.*, p. 154.

El único medio de acceso a esta geografía perdida y mitificada es la palabra, «la voz» del poema que puede salvar las cosas de la muerte: «La muerte, ay, envidiosos, no me podrá. Mi cuerpo es la palabra» *(Mester Andalusí)*. De esta manera, «el espacio y el tiempo míticos liberan su sentido en la forma de un canto épico, en el que la memoria se articula en espacio; el espacio, en tiempo; el tiempo, en signo; y el signo, en yo: en yo que no se identifica con el de la comunidad humana que lo dice, sino con el de la comunidad humana que lo hace»[38].

A través de los versículos de *Mester Andalusí*, García López vuelve de nuevo a posar su mirada poética y dolorida en esa geografía sureña «que limita al norte con desgracias y con palmas y al sur con no sé cuantas avanzadas de olvido» («Geografía») y que fue «la casa noble que dio de sus manteles» y que se encuentra ahora «sin nada que hallar en su alacena» *(«Nuevo mester andalusí»)*, y en la que «el grito de la sangre hace arder inocente su paisaje de duelo» *(«Nuevo mester andalusí»)*. El poeta llega hasta su tierra andaluza con un afán casi de diseccionador antropológico y busca culminar el camino iniciado en los libros formantes de *Auto de fe*. Retorno al Sur y huida del propio deterioro en un proceso en el que se fusionan en la derrota «los dos cuerpos, el geográfico, civil y estético de su tierra, y el suyo propio, que asiste en sus dobleces a la defunción del niño muchacho sureño entre las brisas heladas de Magerit»[39].

Como vemos, la percepción que del espacio se obtiene al recorrer el itinerario poético del autor gaditano es, como señala Gabriela Nidia Aráoz, la de un espacio vivo, en el que la memoria es actante y que, por cambiante y activo, no es lugar donde se está o se permanece meramente, sino que es atmósfera, y ambiente respirable de existencia, y, a la vez, producto de la misma actividad[40]. Mar, lluvia, cielo, bosque, montañas, se insertan como elementos transcendidos dentro del cañamazo simbólico que sustenta el corpus poético de García López, del mismo modo cambiantes a como lo hacen los espacios habitados, pues frente a ese Madrid-Magerit, ámbito gozoso del encuentro en donde acabarán desarrollándose las contingencias más cotidianas, o a ese Buenos Aires que, en *Medio siglo, cien años*, se ofrece como simbolización del cuerpo amado, opondrá, el poeta de Rota, «el avance del hormigón en la estancia libre de los campos, sobre todo cuando éstos asistían al gozo de sus vivencias»[41]:

> «Nació, a nuestro pesar, la arquitectura
> donde el ramaje puso su hermoso pie silvestre.

[38] Jaime Siles: «Gramática de la memoria y palimpsesto existencial: notas sobre la poesía de A. García López», introducción a la *Obra poética completa (1863-1988)*, Madrid, Torres Manrique Publicaciones, Vol. I, p. 10.

[39] A. Domínguez Rey: *Op. cit.*, p. 220.

[40] Gabriela Nidia Aráoz: *Op. cit.*, p. 57.

[41] A. Domínguez Rey: *Op. cit.*, p. 209.

Trazó las alambradas de la verja,
los bancos del zaguán. Toda esta flora
que suplantó lo vivo de aquello que aquí fue»

(A flor de piel)

Otro de los poetas del grupo en el que la vena andalucista surge de una forma más anténtica y sentida es Manuel Ríos Ruiz. Resultado del hondo amor a su tierra, como si sólo le quedara ésta para poder salvarse, el suelo andaluz se vive en su poesía «no como nostalgia de algo perdido o deseo de retorno al origen, sino como tensión, o destino, que se le impone al hablante lírico desde la raíz de su existencia»[42], por eso, como continúa señalando Domínguez Rey, al igual que sucede en sus compañeros de grupo, «el conocimiento del pasado será recuperación del futuro».

Poseedor de una gran intensidad poética de corte barroco, con la belleza indaga, sufre y canta la más honda experiencia de lo andaluz, la raíz íntima de la existencia personal y humana, y así «léxico, forma, sintaxis y fulgor expresivo se aúnan en la obra de Ríos Ruiz para producir una revulsión impregnada de sensualismo que genera toda una «Epica Mayor»[43].

Dice en *Piedra de amolar*: «Mas todo mapa bien recorrido / es un trayecto calvario / y yo aprendí a vivir en uno de ellos repentinamente», porque la geografía iniciática de su tierra andaluza, esa «tierra abinada y calcinada al sol» (*Razón vigilia* y *Elegía de Manuel Torres*), es vida para el poeta, dolorosa vida quemada a través de la historia, espléndida vida vivida en la imaginación de lo meridional donde está la esencia del existir, del «estar presente» en el sueño y en la raza y en el sueño de la raza, no en la objetividad del paisaje, en la planificación manoseada del mapa, pues es mucha su lectura y honda la sorpresa subyacente del devenir del hombre que ha sufrido y padecido «como un mártir» para la salvación:

«Por eso sé que en los mapas extendidos al paso
hay que hacer penitencia
si queremos convertirnos en espejos,
pues no se puede andar por un camino verídico
sin tener la resistencia de un mártir
o la entendeduría angélica de un iluso
.....
la otra,
la aparente,

[42] José Ortega: «El concepto de tiempo en la poesía de Manuel Ríos Ruiz», en *Omarambo*, nº 9, p. 28.
[43] Sobrecubierta de *Una inefable presencia*.

la que quita cada manoseado mapa de turno
y repiten hasta los cernícalos,
es un aditamento» *(Piedra de amolar)*

La referencia a la interrelación tierra-raza que será una constante en los poetas andaluces del grupo del sesenta, se produce en la poesía del de Jerez con gran intensidad. Un pueblo que impregna y se impregna de la tierra-madre que habita en una relación que va más allá de la simple contigüidad epidérmica, para llegar a encarnarse en una sola realidad histórico-existencial. Vínculo que provoca dolor o añoranza, tensión o afecto, vida o muerte, pero del que es imposible desprenderse:

«Crezco en dolor y más me comprometes,
más cumple tu nutrición de madre calcinada,
más encelas las mieses de mi hombría» *(Dolor del sur)*

Para Ríos Ruiz la tierra es la carne, el alma, el amor, la lengua, es vivida Andalucía y vivir es cantar, y el canto tragedia y amor porque «el arte es una cancela abierta al sueño», y porque al final del cante, al final del sueño, al final de la tierra y el origen está Dios. M. Ríos Ruiz es un poeta esencialmente religioso, y dentro de su geografía poética Dios amaga, planea, luce y vive en la absoluta presencia de la vida:

«Fijaos en Dios, ya lo veis entrando
por hacienda y rendijas:
no hay nada tan grande que queda entero en la
persona y sobresalga»
(Una inefable presencia)

Es la terrible nostalgia y la terrible alegría del andaluz, ser presencia en la actualización panteísta de la divinidad. Y en algún modo, también terrible, en su esperanza: así dice en *Una inefable presencia*:

«CUANDO ALGUIEN SE QUEDA A SOLAS CON DIOS A TRAVÉS DE
UN CAMINO,
.....
esa virtud de soñarle que la soledad compartida nos ofrece»

¡Qué distinto de aquellas las soledades compartidas de Tundidor, de aquella desesperanza, de aquella reflexión profunda de la angustia hasta la imposible salvación en la soledad!

Dentro las referentes naturales que sustentan el sistema simbólico subyacente en la poesía de Ríos Ruiz destacan como elementos recurrentes de enorme poder

expresivo, de igual modo a como sucedía en la poesía en García López con el elemento acuático, los pertenecientes al mundo vegetal. Conformadores de un espacio natural vivido y «entrañado», las plantas, los árboles, es especial la higuera, las flores del campo andaluz, expresan como ese clavel de *Los arriates*, «unión de barro y aire en beso rotundísimo», la armonía de los ciclos cósmicos[44] o, como ya veíamos en la naturaleza de Antonio Hernández, se instauran como símbolos de la inmutabilidad del mundo físico frente a la vida humana.

M. Ríos Ruiz crea, como la mayor parte de su generación el símbolo poético desde el símbolo lingüístico, y la realidad, la experiencia del vivir, como a todos ellos, se les derrama en una poesía emocional, transcendida, creadora de vida y descubridora del más allá, de las absolutas realidades que genera la historia, el mundo, lo banal y lo eterno; «folclorista en su sentido más puro, indaga en los arcanos léxicos de su tierra para recuperar lo genuino, lo que tiene sentimiento hondo, hasta acertar con inteligencia en lo antropológico, y en la geografía con paisajes»[45]:

«desde la víscera sustancial de las Andalucías
desde su pijotera entraña santísima, con dedo indicador y
[cabalístico,
en nombre de Jerez, de sus campesinos y artesanos, de su
[misterio y litigio,
nació —digo: cantó—, aconteció Manuel Torres»
(Razón, vigilia y elegía de Manuel Torres)

La obra del otro poeta gaditano del grupo, Rafael Soto Vergés, gira entre los extremos de lo vidente y la objetividad. En su espacio interior un rico mundo de intuiciones poéticas vibra y se desarrolla a través de un expresionismo lingüístico fluyente, y de un cauce poético poseedor de un penetrante rigor expresivo y emocional que nos contagia.

Su poesía, recorrida de un cierto surrealismo «consciente» que nos la tipifica y define, es como el mismo ha dicho «una poesía reveladora». El mundo en el que habita, como la existencia, son absurdos y el poeta tiene como misión allanarlos y orquestarlos. Esta constante temática se fundamenta en una percepción bucólica de lo existente, elegíaca y «mediúnica», y la alegoría, el símbolo, la imagen y la metáfora, así como la personificación, se convierten en los recursos más característicos de nuestro poeta. Discurso lírico en el que se asienta un espacio sorprendentemente mágico y lleno de sugerencias y en el que el mundo rural aparece alegorizado y simbolizado desde las sustantivaciones a las fuertes

44 A. Domínguez Rey: *Op. cit.*, p. 193.
45 R. Morales Barba, *art. cit.*, Insula, p. 17.

adjetivaciones en que se desenvuelve, en un proceso en el que, tal y como señala el propio poeta, el pantano se convierte en la infancia borrada o el molino es la embriaguez del campo[46].

Las referencias y términos pertenecientes al mundo rural se continúan incesantemente en su poesía hasta el proceso máximo de *El discurso de Yerba*. En él, la absolutidad de un gozoso mundo rural gaditano integra el cosmos constructivo del libro, sobre el que, de nuevo en esta poesía del sesenta, la búsqueda recuperadora de la niñez y el tiempo pasado se ejemplifica en un proceso por el que las imágenes de la infancia son segregadas por la intuición emocional desde las situaciones de experiencia que las produjeron.

Junto a esta ruralidad mágica que llena sus entornos, una exaltada y frecuente apelación a la naturaleza se asienta con fuerza. Soporte expresivo del discurso poético, los términos y referencias naturales aparecen a lo largo de los versos de Soto Vergés, como sustento significante del proceso constructivo del poema. Sirva de ejemplo este fragmento del poema «Maleficio»:

«Y rumorea la pezuña ilustre,
el pájaro corcel de los espacios,
escarbando sin trino en lo más hondo del lugar
melancólico. Un galope escala, más arriba, el triste
ámbito
de sollozante alcoholismo. ¡Pócima del relente en la
verdura cuando el rocío busca el musgo
y la espuela horizontes! (...)» *(Antología mágica)*

Esta naturaleza que el poeta nos presenta en estado de ingenuidad en *El gallo ciego* o de tensión dialéctica en *El reñidero*, es sentida siempre como necesaria en una poesía que se hace real y válida porque «permanece acampada en los corazones de los frutos, en las bandadas de las aves, en los prados nocturnos del misterio»[47]. Vida y naturaleza por las que el poeta, viajero, deambula desde esa niñez, que como señala Luis Bourne[48], parte de lo paradisíaco, en camino hacia una muerte sentida como liberación del exilio al que el nacimiento ha empujado al hombre:

«Tú, el viajero, el rodado por aguas, cielos, hojas,
hacia el fondo más claro:
¡ve corriendo a tu muerte, tu señorío de piedra!»
(El gallo ciego)

46 Apreciación realizada a Alejandro V. García en el artículo «Regreso en el camino». *El País*, 25 de septiembre de 1988.

47 En la entrevista de *Cuaderno del Sur*.

48 Luis Bourne: «Verdores como vislumbres de infinito», en la *Gaceta Gaditana*, nº 10, mayo.

Como para los otros poetas andaluces del sesenta, también para Soto Vergés, un lugar en el Sur se convierte en ese mundo prístino, mito de la inocencia y del ser, semillero poético y nostálgico desde el exilio consentido. En esta ocasión es Bornos, el pueblecito gaditano donde se desarrolla parte de su infancia y adolescencia, el que marcará al poeta para siempre en esencia y emociones. Un «mundo real que —como lo son las cercanías de Swansea para Dylan Thomas o el Distrito de los Lagos para Wordsworth (los dos autores más amados por el poeta)— constituye un lugar epifánico de origen neoplatónico que impregna la imagen visionaria de la lírica de Soto Vergés»[49]. Por ello nos dirá el poeta «Los misterios y miedos populares, las recurrencias cosmogónicas, los dolores, obscuridades y carencias arquetípicas, todos los elementos que compone la sensibilidad existencial, los aprendí en Bornos. Creo, por todo esto, que mi poesía constituye una mítica rural, campestre, rústica».

A Soto Vergés la naturaleza y el ámbito campesino le incorporan, desde su mitificación, una manera esencial de sentir la vida, dotándole de una sensibilidad existencial honda y de una mirada pura, casi inocente, para comprender el mundo:

«Copiosa banda oscura del monte en la noche
descendió sobre el valle labrador, los colegios
de los vahos infantiles, los cantos y las tablas de
[soleada moral».

(Epopeya sin héroe)

Todo este mundo vivo, connotado por representaciones campesinas, tiene, sin embargo, sus traslaciones y correspondencias hacia ámbitos de la experiencia urbana, con lo que la relación campo-ciudad se nos presenta y representa de una manera natural, aunque jerarquizada en todos y cada uno de sus libros:

«En el estío callado y agobiante
de la ciudad vacía, agosto
seca hasta mis lágrimas, contemplo
este liviano movimiento dulce
de sauce abandonado. Jardinero
sería yo con las aguas de mis ojos
para este sauce que, cercano, apresa
la ternura que aún queda en este pecho»

De esta manera, como dice el propio poeta: «podría pensarse que mi poesía es la invasión de la mítica urbana por la visión reveladora de una secreta mítica

[49] Gabriele Morelli: «La germinación mistérica-vegetal de la palabra: la nueva poesía de Rafael Soto Vergés», Universidad de Bérgamo, septiembre de 1992.

campestre». Proceso éste que descubre un discurso poético emocional, catártico, sensual, desbordante en el lenguaje y el misterio, y en el que los espacios, fundamentalmente los naturales y campesinos, se hacen necesarios, ya sea como instrumento de revelación en sus obras primeras, o como referencia existencial en sus obras de madurez, pero siempre como configuradores de una visión de la existencia «al mismo tiempo, maravillada, honda, patética e iluminadora»[50].

A la pregunta: ¿Cómo definiría la relación campo/ciudad dentro de su obra?, Miguel Fernández respondió lacónico: «Tal vez, el campo como libertad; la ciudad, como clausura». Casi un sentido pagano, un sentido de clasicidad nos llega desde estas palabras, quizás las últimas escritas por nuestro poeta para una autodefinición, pues Miguel Fernández murió el pasado mes de marzo de 1993; sin embargo, es su palabra, en la meditada voz barroca, manierista, de su obra, nuestro poeta permanece ya para siempre entre nosotros.

Poeta personal, de honda inquietud formal y lírica, M. Fernández, con quien termina nuestro recorrido, ha creado una geografía personal poética donde el rigor de la forma, el límite de la palabra insinúa los mundos cálidos de su azul mediterráneo melillense.

Su ámbito espacial literario surge como resultado de una inquietud cultural que ahonda en la unión entre cosmos y naturaleza, pero como escenario siempre de la experiencia humana en donde se sitúa y desarrolla la criatura protagonista de la vida y del resultado poético.

Su paisaje es ambivalente, de un lado, la hermosura que exhorna los ámbitos mágicos de sus poemas, inventados muchas veces por el esplendor del hipérbaton y la hipérbole que darán emoción a su mundo duradero. Del otro lado, el paisaje de la niebla que ciega al hombre en la nada absoluta. Espacios simbólicos conformantes de una cosmovisión trascendente y existencial que se asienta en la extensión exhuberante y creadora de la palabra.

No obstante el mar, su Mediterráneo de EROS Y ANTEROS, bañará las playas amorosas de los cuartetos y tercetos en la impulsión clara de los 55 sonetos del libro:

> «Salobre fue la ola que nos trajo
> a este atavío que costero pena
> la carne acantilada en que te meces»

Poeta de carácteres metafísicos desde el sollozo de la palabra brumosa, se hace críptico y hermético en esa especie de juego poético que es su libro *Las flores de Paracelso*. De nuevo, como veíamos en Ríos Ruiz, el mundo vegetal se alza como sustento significante de universos simbólicos; y así, en ese jardín

50 Contraportada de *El gallo ciego*.

poético que van conformando las distintas composiciones, «las flores aromáticas y medicinales que en él se cultivan —y que analizan en orden alfabético, desde la "Arcadia" a la "Serpentaria"— van alcanzando una simbología dimanada de un código ocultista, hasta abocar al ritual de resurrección de "Palingenesia"»[51]:

«Sobre la tierra yérguese.
Es el jardín.
Tan sólo vive lo que fue aroma.
No el tallo o cuerpo,
y si el olor del alma
es lo que asciende» *(Las flores de Paracelso)*

Aunque es a través del espacio natural donde mejor desarrolla nuestro poeta su operatividad poética:

«No tengo más oficio que estar solo,
mirando la techumbre de mis nubes.
A veces, en el cielo veo pájaros,
y alguna vez un rayo que me alumbra» *(Secreto, secretísimo)*

su «interpretación desoladora del mundo que, barrocamente, aspira a un despertar en la luz, pero que se confunde con el sueño»[52], encuentra también soporte, de igual manera a como descubrimos en García López, en la sugerencia espacial y vital que existe detrás de nombres simbólicos. Así, el espacio que se esconde tras «Sidel» *(Atentado celeste)* encubre mundos vivenciales pretéritos, regiones interiores en las que el poeta, transeúnte obligado, desea indagar; pero también extiende sus connotaciones «al espacio de la cultura vivida: Europa. El mundo de la fe asesorada por la razón, que posibilita la realidad» pero que «está en crisis y sólo queda, puro, el sueño, esperanza de lo intuido no calcinado»[53].

No podemos olvidar que M. Fernández, en búsqueda permanente, «se enlaza como apunta Bruna Micelli en la presentación de su *Antología poética* publicada en Italia, en edición bilingüe, a la corriente de una poesía lírica apoyada en un sólido recorrido cultural». Baquía cultural cuyos referentes, enraizados en el ámbito mediterráneo, van desde las resonancias bíblicas en *Juicio final* o *Sagrada materia*, a ese cierto paganismo clásico que descubrimos en libros como *Lacoonte* en el que el entorno mítico conformado en el poema se construye a partir de la propia mitología[54], pasando inevitablemente por la presencia de lo

51 Pilar Palomo: *Op. cit.*, p. 144.
52 *Ibid*, p. 144.
53 A. Domínguez Rey: *Op. cit.*, pp. 35-36.
54 José Luis Fernández de la Torre: «Notas para un análisis de la poesía de Miguel Fernández», en *Omarambo*, nº 8, p. 43.

islámico, no sólo por la coexistencia natural, experiencial y propia de su vida diaria, Melilla, sino por una cristalización cultural profunda que lo clava en la cultura adyacente y amiga, de tal manera que muchas de las páginas que él escribe se ven atrapadas por la islamidad. En este aspecto dirá José Luis Fdez. Torres en su artículo sobre la obra del poeta melillense: «la literariedad que configura este nuevo referente: lo musulmán con su plástica, folclore, vida indolente, la concepción del no-tiempo, el goce de los sentidos,...»[55] es, sin duda, en nuestro poeta, otro modo de hábitat sureño, de geografía etnológicamente fundamentadora:

«Ahora en Aquat, mi rey, cuando el potente atlas
[avasalla
con sus duras barracas que ensombrecen tus
[predios,
esta choza de cáñamo y estos huesos de adobe
[que son ya tu palacio
donde la lluvia mansa da luz a la palmera».
(Fuegos de la memoria)

Poesía de ámbitos internos, de búsquedas ontológicas profundas, la poesía de M. Fernández, recurre a los elementos culturales, históricos, mágicos, naturales que le son precisos para conformar su exhuberante verbalidad barroca, su retoricidad, su hermetismo consciente, medios a través de los cuales construir el más válido y real de los espacios: el de su escritura poética.

55 *Ibid.*, p. 44.