

IDA GRASSO

***EL ROMANCERO DE LA NOVIA* (1920) DE GERARDO DIEGO (O DE LOS DOS INICIOS). ENTRE TRADICIÓN E INNOVACIÓN DEL GÉNERO LÍRICO**

Università della Calabria

Resumen

A partir de las categorías formales (*Libro-Prelibro*) forjadas por Diego, se propone un análisis de *El Romancero de la novia* que tiene en cuenta la historia de su redacción en confluencia con otros proyectos editoriales coetáneos (*Iniciales*). Esta perspectiva de estudio permitirá identificar las modalidades a través de las cuales asoman constantes representativas de una obra que busca plasmar su originalidad mediante la renovación de los paradigmas tradicionales. Refundiendo el género del *canzoniere* amoroso con contenidos más prosaicos y cotidianos, y al reinterpretar en clave anti-lírica la función de los principales actores de la narración de la historia de amor, el autor inaugura una experimentación sobre los modelos que, en los años de posguerra, se convertirá en meditación sistemática sobre las épocas literarias pasadas.

palabras clave: *El Romancero de la novia*, *Iniciales*, *Libro*, *Prelibro*, *canzoniere* petrarquesco, romance

Abstract

El Romancero de la novia (1920) by Gerardo Diego (or of the two beginnings). Between tradition and innovation of the lyric genre

Based on the formal categories (*Libro-Prelibro*) established by Diego, this study proposes an analysis of *El Romancero de la novia* that considers the history of its composition in conjunction with other contemporary projects (*Iniciales*). This perspective will allow us to identify the modalities through which representative constants emerge in a poetry that expresses its originality through the renovation of the tradition. By reinterpreting the genre of the *canzoniere* in an anti-lyrical way, the author inaugurates an experimentation that, in the post civil war years, becomes a systematic meditation on past literary periods.

keywords: *El Romancero de la novia*, *Iniciales*, *Libro*, *Prelibro*, *Petrarch's canzoniere*, romance

1. Entre *Libro y Prelibro*: «¿Por dónde empezamos?»

En la introducción a su reciente estudio bibliográfico sobre la poesía de Gerardo Diego, José Luis Bernal Salgado pone de relieve el “elemento cohesivo” (2016: 13) que caracteriza la producción literaria del gran autor del 27: según el estudio, en la “pluralidad de intenciones y maneras” que define la larga trayectoria lírica del poeta santanderino se encuentra el “ligamento poderoso”, que permite interpretar su obra como un conjunto unitario y coherente.

De hecho, la tensión incansable hacia la innovación y la experimentación de géneros y de formas que, a lo largo del tiempo, atraviesa la creación de Diego, hace que su poesía se convierta en “el eco de diversas corrientes que han ido sucediéndose a lo largo del siglo xx” (Hidalgo Bachs; Mathios 2009: 124) y que el propio autor, “uno de los grandes teóricos de su época”, desempeñe “una labor preceptora y anticipadora sobre buena parte de la configuración teórico-poética de su Grupo” (Bernal Salgado 2000: 40).

Quien destaca la estrecha conexión entre las diferentes etapas de su variada parábola artística es, ante todo, el poeta, interesado en reflexionar en la continuidad de temas y modelos formales que sustentan la arquitectura de una Obra que, a pesar de ser extremadamente heterogénea y plural, es concebida como un proceso de profundización íntima y de conocimiento progresivo.

En el prólogo a la colección de los *Versos Escogidos* de 1970, encontramos a un Diego, ya anciano, que reflexiona *a posteriori* sobre su producción, con un firme rechazo de consideraciones sistemáticas y definitivas sobre su concepción de poesía. Sobre todo, el poeta intenta no caer en el riesgo de verse “como embalsamado, en el mejor de los casos según el pintoresco léxico actual mitificado”; de manera que, más que sugerir pistas interpretativas de su largo trabajo, prefiere conceder unas pocas “confesiones para el buen entendedor”, aptas para enmarcar cierres e inicios dentro de la “fecunda variedad” (Díez de Revenga 2006: 9) de su infatigable experimentación en versos:

Quando la vida del poeta es larga, el autor empieza ya a vivir su propia posteridad y se ve casi como embalsamado, en el mejor de los casos según el pintoresco léxico actual mitificado, sin que apenas pueda él ni sus mejores amigos y críticos evitarlo. Yo lo intento por todos los medios a mi alcance. Y mientras siga viviendo y viviente, procuraré dar guerra añadiendo nuevas páginas a una obra ya hartamente larga (pero esto no tiene remedio) y, si es posible, variando, ahondando, descubriéndome a mí mismo. (Diego 2000c: 367)

Sintiéndose llamado al titánico esfuerzo de organizar una antología de sus versos

que pueda rendir cuentas de algo parecido a una autobiografía poética, el autor, ya clásico para sus contemporáneos, más que centrarse, como quizás el lector se esperaría, en la valoración de lo ya logrado a lo largo de su carrera literaria, hace hincapié en los aspectos todavía inexplorados e inacabados que, según él, necesitan ser ahondados. Una postura ésta, (o perspectiva ideológica, si se prefiere) que sostiene también las páginas introductorias a la edición de la *Poesía completa* de 1985, escritas dos años antes de fallecer:

Creo que soy el más tardío en arrojarme desde el puente. Mis compañeros y amigos han publicado su obra completa y algunos con mayúscula – Obra Completa – desde que cumplieron los 50, 40 y aun 30, lo que a los más perezosos les ha tentado a nuevos remojones con las consiguientes enmiendas y desfiguraciones. Y han armado el enredoso lío para regocijo de ellos mismos y de sus lectores, singularmente entre hinchas, profesores y coleccionistas. Estaban y están en su derecho. No seré yo quien se lo regatee, aunque piense para mis adentros muy distinto y hasta contrario. Un poeta siempre se equivoca y siempre es desigual a sí mismo. Aunque se llame Fray Luis, Horacio, Juan Ramón o Cernuda. (Diego 1989: CII)

Aunque atraído por la posibilidad de reunir todos sus poemas en un único Libro (“Porque mi Poesía Completa la tengo ya, no como ahora se acostumbra a decir, «prácticamente» hecha, sino de veras concluida”), el autor rechaza el gesto definitivo correlato a este tipo de operación (“Un libro ya no tiene remedio: diminuto o voluminoso, ahí está y no se va a enmendar”): por tanto, a la idea de una Obra en la que resulten momificadas, y para siempre, las etapas – si bien, con Dámaso Alonso, se podría decir – “las variaciones” (1958: 244) – expresivas del poeta, Diego opone su concepción de poesía como innovación constante. Es más: sirviéndose de las posibilidades expresivas ofrecidas por el prólogo, y con la finalidad de reivindicar su ‘proyecto’ de “creación en libertad” (Díez de Revenga 1989: XXVIII)¹, el poeta hace una distinción entre los dos componentes principales que forman la oficina del *poietés*:

1 “Por encima de aparentes contradicciones y por encima de las diferencias formales entre su poesía “de creación” y su poesía “de expresión” está un mismo sentido de la aventura poética como creación en libertad en la que el impulso vanguardista y emprendedor todo lo impregna y revoluciona con lo avanzado de un lenguaje y de un estilo cuyos recursos originales de la misma forma percibimos en un poema taurino, en el soneto a una catedral gótica, en la estructura de un libro religioso, que en la interpretación de una sinfonía o del inefable arte de tal o cual músico. Un constante anhelo de renovación y de búsqueda, en consonancia con los criterios que definieron a los poetas de su tiempo en su etapa de formación, caracteriza la poesía de Gerardo Diego” (1989: XXVIII-XXIX).

Pongámonos de acuerdo en las dos palabras. Poesía siempre, pero en forma de Libro, corto o largo, esto es lo de menos. Cuando se acabe la sección de libros, se empalmará con la de Papeles, hojas, series, necesariamente más corta, caprichosa, con algo más de espacio y con precisión cronológica. Pongamos, pues, Libros y Hojas. Me parecen los nombres más cómodos, visibles, diferenciables a simple vista.

Un libro ya no tiene remedio: diminuto o voluminoso, ahí está y no se va a enmendar [...] En cambio, en la Hoja, hasta que aparezca – en el sitio exacto que le corresponde – impresa en la segunda parte, la apreciación temporal va a ser tan estrecha y sucesiva como holgada y corregible su libertad de palabra. Todas las Hojas llevarán al pie su fecha. El Libro es intocable. La Hoja, por el contrario, se presenta en su última versión, como resultado del pleno derecho del autor a mejorarla y transformarla, aunque siempre respetando el poeta la verosimilitud. (Diego 1989: CII-CIII)

El Libro y la Hoja constituyen los núcleos estructurales alrededor de los cuales, según Diego, se articula la pluralidad del discurso en versos: si el Libro, por su exacta arquitectura interna, garantiza un orden en la vertiente temporal porque “las fechas figuran en la portada con un número de año, o dos de principio y fin”, la Hoja, en cambio, señala, con respecto a la organización definitiva impuesta por el macrotexto, una apertura a la creación continua. Se comprende, entonces, que la perplejidad que el poeta muestra ante la posibilidad de reunir todos sus poemas en un único volumen estriba en el rechazo al carácter de fijeza e inmutabilidad de la forma Libro, considerada casi como un obstáculo a la libertad de invención del poeta.

Este talante crítico, que empuja al autor a dudar de la posibilidad expresiva del dispositivo macrotextual, avanza junto con una precisa idea de lírica, que Diego no vacila en entregar al título imaginado para nombrar al conjunto de su Poesía completa: este último debería ser, como afirma en la primera página del prólogo, *De perdidos al río*. En la imagen elegida para representar el movimiento incesante del acto lírico, en el que se refleja la tensión que impulsa cada poema, con su vida propia, hacia el conjunto de líricas que forma el Libro, el poeta confía su modelo de escritura, fundado en una concepción temporal transitoria y provisional. De hecho, la cristalización de la forma anhelada por el Libro se pone constantemente en crisis debido a la “plena libertad” de las Hojas con las que, aunque en el “secreto inédito”, el poeta intenta mejorar su creación:

Acabo de inventar para las Hojas la palabra *prelibro*. Y hay que explicar a impresores y lectores la diferencia con las obligaciones que exigían y justificaban los Libros. Ahora hasta cierto punto va a ser al revés. Por un lado, las series, los prelibros, llevan al pie de página la fecha del año en que se inventaron o concluyeron. Mucho mayor rigor

cronológico y franca libertad temática. Una vez adoptado el orden temático para no aburrir al lector con las fechas que la casualidad había consignado para los pies de página, el poeta goza de plena libertad para corregir y trabajar el texto. No sólo no se le prohíbe como en los Libros. Mientras dure el secreto inédito puede y debe mejorar el poema. (Diego 1989: CVIII-CIX)

Así pues, las palabras del poeta nos exhortan a leer y a recorrer su Obra no tanto como un desarrollo lineal en la perspectiva cronológica, sino más bien como un cruce problemático entre proyectos que tienen forma definida, puesto que se conciben como Libros acabados, y proyectos *in fieri*, que, sin embargo, al estar abiertos a la “plena libertad para corregir y trabajar el texto” sugieren la posibilidad de eludir la forma fija, y en cierto sentido ofrecen al lector la posibilidad de moverse con independencia por los senderos de una creación, que no es concebida como algo inalterable y monolítico, y por lo tanto invita a su profundización desde múltiples enfoques.

El eje fundacional de esta original concepción se reconoce ya al comienzo de la carrera poética de Diego: con punzante ironía el poeta reivindica incapacidad para definir cuál es la colección poética a la que otorgar su ‘origen’ de poeta:

¿Por dónde empezamos? ¿Por el primero? ¿Y cuál es el primero? ¿*El Romancero de la Novia*? ¿*Iniciales*? ¿*Imagen*? Parece lógico empezar por lo más antiguo. Pero ¿y si salen a la vez, el mismo año uno, dos o dos y medio? Pues esto es justamente lo que sucedió, lo que sucede. ¿Dónde está entonces el centro de gravedad, si no lo hubo en mi trabajo previo? (Diego 1989: CVII)

La pregunta, planteada de manera significativa por Diego en la introducción a su poesía completa, nos invita a una lectura de *El Romancero de la novia* (1920), o sea libro tradicionalmente considerado como el primero del itinerario del autor, que tenga en cuenta, ante todo, la interesante historia de su redacción: en efecto, la colección tuvo una nueva edición en 1944, vinculada con la publicación de poemas pertenecientes a *Iniciales*, proyecto de libro (o *prelibro*) coetáneo a la composición de *El Romancero de la novia*, y que, sin embargo, permanece inédito hasta casi la mitad de los años cuarenta. Así pues, para una interpretación apropiada de la obra de 1920, que permita comprender en qué medida puede considerarse como la primera del camino poético del autor santanderino, será oportuno reflexionar sobre el mecanismo de su rearticulación a lo largo del tiempo. Esto implica tener en cuenta las aportaciones procedentes de la redacción de los poemas contemporáneos destinados a formar otras colecciones: poemas u hojas, en palabras del propio poeta, cuyo alcance reside ante todo, según él mismo afirma,

en la posibilidad abierta e infinita de evolución creativa y de desarrollo de lo ya acabado.

Esta perspectiva de indagación, que intenta poner a prueba las categorías formales forjadas por el propio Diego, la de Libro y la de Pre-libro, nos permitirá entrar en el escritorio del poeta para averiguar las modalidades artísticas a través de las cuales se asoman constantes representativas de una obra que busca forjar su originalidad a través de la renovación de los paradigmas líricos. Se trata de una exigencia de innovación que, como señala Mainer, Diego comparte también con sus compañeros de generación, para quienes “era necesario transgredir convenciones si se quería entender lo nuevo” (2020: 170).

2. *El Romancero de la novia*, libro inicial (o de los dos inicios)

El Romancero de la novia, “un romancero de absoluta, purísima ingenuidad, a riesgo no siempre evitado de caer en lo cursi”, en palabras de Diego, nace de una experiencia sentimental, real y “fracasada”, que tuvo lugar en Santander². El libro, con el que el poeta “consigue plasmar un sentimiento personal real, para hacerlo cercano a un lector general externo” (González García 2005: 92), escrito entre 1918 y 1920, se publica en este último año en Madrid por la Imprenta de J. Pérez; la edición fue numerada de cien ejemplares pagados por el mismo Diego, que, en aquella época, había ganado la cátedra del Instituto General y Técnico de Soria³. De hecho, con *El Romancero de la novia*, aunque con no poco “pudor”, el autor ingresa en el mundo literario, donde pronto será reconocido como “poeta” por los maestros de la generación antecedente⁴. Sin embargo, los años de gestación de la

2 “[...] sobre todo fue mi primera ilusión amorosa y su final inesperada, desesperadamente catastrófico los que, vividos en 1915-1916, me obligaron a un desahogo sentimental y poético, ya aceptado lo irreparable, aunque siguiese siendo para mí incomprensible y todavía doloroso” (Diego 2000c: 370).

3 “La paga, descontados viaje y hospedaje, no daba para más que para un librito casi microscópico. Lo había escrito dos años antes, y me daba tanta vergüenza que no me atreví más que a una edición de 100 ejemplares regalados para amigos. Y así, a la par que mis habituales colaboraciones en las revistas ultraístas, salía – si se puede llamar salir este asomarse en secreto – un romancero de absoluta, purísima ingenuidad, a riesgo no siempre evitado de caer en lo cursi” (ibidem). Para ulteriores datos biográficos e históricos sobre el origen de la colección cfr. también Gallego Morell (1956: 71).

4 Será el gran autor de *Campos de Castilla* quien destacará, en una carta enviada al joven Diego, luego incorporada en el prólogo a la edición del libro de 1944, la novedad del poemario, que a pesar

colección, en los que Diego, ya colabora con las revistas ultraístas, coinciden también con otros proyectos editoriales como, por ejemplo, la colección *Imagen*, que sale a luz en 1922. Al mismo tiempo se dedica a la escritura de algunos poemas, que permanecen inéditos hasta el 1944, cuando, al reeditar *El Romancero de la novia* por la Editorial Hispánica, los añadirá a esta segunda edición del poemario, reuniéndolos bajo el título de *Iniciales*. En el prólogo al volumen del año 1944 el poeta subraya el proyecto editorial que acompaña las “primicias” de 1918, ya concebidas por él como unidades de “libro”:

Por primera vez se imprimen ahora – a continuación del *Romancero* – unas cuantas poesías de mi libro inédito, también de 1918, *Iniciales*, que reúne mis primicias en el ejercicio del gay trinar. *Iniciales* era en mi intención un adjetivo con la elipsis de un alterno sustantivo: versos o letras, libro o lenzuelo. Emblema y cifra de todos los caminos de la ilusión [...]. (Diego 1989: 8)

La sutil ironía con la que Diego presenta, en la introducción al libro del 44, ambas colecciones reunidas en un único volumen, relegadas a fruto acerbo del “alma candorosa de un adolescente”, confirma el punto de vista de Bernal Salgado según el cual el autor tardará bastante tiempo para reconciliarse con el “conjunto de libros primitivos” o “primer ciclo lírico” de su “fructífera biografía poética” (2016: 21), por muchos años considerado simplemente como laboratorio de experimentos en versos.⁵

Sin embargo, la coincidencia editorial merece ser profundizada porque, aunque Diego se muestre reticente a aclarar las razones que le han empujado en su madurez a reunir en un único volumen los poemarios escritos por aquel “muchacho apenas tocado levemente por el ala del rubor”, es posible que en los criterios que han orientado el alineamiento de los libros en la edición de 1944 haya indicios para comprender el significado global de su operación, también a la luz de los efectos del tiempo histórico en que se realiza: cuando, al editar en 1970 la segunda edición de la autoantología de los poemas de amor, escritos entre 1918 y 1969, el poeta tiene que escribir unas páginas introductorias, no titubea en afirmar que

de ser un “libro de juventud, de pura y santa emoción juvenil”, es descubierto como inicio de una búsqueda expresiva original y fuera de las modas del tiempo (“Yo, sin embargo, me hubiera atrevido a aconsejarle que siguiera el camino de su corazón mejor que el de la nueva lírica, a no pensar apenas si hay consejo que no descamine y desoriente” (Diego 1989: 8).

5 Cfr. Debicki: “En los primeros libros de Diego, *Iniciales* y *El romancero de la novia*, anteriores a su descubrimiento de las técnicas creacionistas, las realidades externas y las emociones que evocan se presentan directamente. Y estos libros no se salvan completamente del provincialismo y del sentimentalismo” (1968: 265).

su “primer libro, o, mejor dicho, uno de [sus] tres simultáneos primeros libros” (Diego: 1970) ha sido una experiencia decisiva para sus resultados poéticos más avanzados y logrados, como *Amor solo* de los años cincuenta (1951). Es posible, entonces, que en la base de la operación editorial de 1944 haya la voluntad precisa del autor de redescubrir un segmento de su producción juvenil destinado a inaugurar una constante representativa, originada en la materia amorosa, que se convertirá en una “línea temática medular” (Bernal Salgado 2016: 23) de su trayectoria poética.

Es más: el acto de volver hacia su propio pasado, en el intento de reescribirlo y enriquecerlo con las “hojas” inéditas de *Iniciales*, nos habla también de la necesidad de superar un presente problemático. En los años del silencio, marcados por las huellas de la guerra fratricida, Diego, uno de aquellos que “sin exiliarse hubieron de afrontar un semejante replanteamiento forzoso de sus biografías profesionales, familiares o sentimentales, pero bajo el franquismo” (Gracia 2010: 14), encuentra en la posibilidad de confrontarse con su(s) inicio(s) literario(s), aunque desde la distancia marcada por la madurez, una estrategia para reconfigurar un equilibrio de orden destruido.

En la década de los años 40 no son raras, en efecto, las operaciones antológicas a las que el poeta se dedica, involucrado en un proceso de síntesis y de revisión *a posteriori* de su poética. La publicación, dos años después de la conclusión del conflicto, de la *Primera Antología de sus versos* sugiere que, más que indagar en las heridas abiertas de su país, el poeta prefiere retirarse en un autoexamen crítico, personalísimo e íntimo, en el que no queda excluida una dimensión automitificante. Recorrer los caminos de su primera aventura de poeta lo empujará a trasladar el balance suspendido sobre el presente histórico hacia una meditación sobre la evolución de sus estaciones líricas, que se configura como una premisa fructuosa para un razonamiento más articulado sobre las épocas literarias.⁶

En las colecciones de su juventud Diego redescubre ante todo cómo su acento juvenil de “poeta sin palabras” ha llegado a convertirse en voz madura y consciente: es de hecho alrededor de la fecha simbólica sellada por el año 1918 (“Exactamente en febrero de 1918”), o sea en proximidad del primitivo proyecto de *El*

6 No será inoportuno añadir, aunque pueda parecer superfluo, que ya en los años treinta Diego descubría en el género de la antología (Ruiz Casanova 2007) la posibilidad concreta de llevar a cabo un trabajo programático sobre el destino de la poesía española contemporánea. En la introducción a la primera edición de *Poesía española. Antología 1915-1931*, afirmaba: “He procurado, pues, elegir los poetas que, a mi juicio [...] han producido o van produciendo ya una obra lo bastante extensa, firme y de personal estilo que les garantice, salvo error de perspectiva demasiado próxima, una permanencia, una estabilidad en la estimación de los venideros” (Diego 2007: 90).

Romancero de la novia y de *Iniciales*, cuando el poeta empieza a “escribir versos de modo sistemático”, concibiendo la idea de “expresar[se] como poeta”, según él afirma en el prólogo a la antología de sus *Versos Escogidos*⁷. Efectivamente ambos libros, a pesar de su distinta articulación interna, reflejan la voluntad de otorgar, más en general, un discurso sobre la función misma del poeta, tema este último directamente relacionado con la temática erótica tratada.

Mientras que los quince romances que forman *El Romancero de la novia* siguen el desarrollo de una historia de amor, desde su inicio hasta la conclusión, marcada, en el último poema, por el adiós de los novios/amantes, *Iniciales*, en cambio, a pesar de presentar temáticas más variadas, como la observación del paisaje, su transposición simbólica en la coincidencia emotiva del sujeto o la meditación lírica sobre el fantasma femenino del deseo, no oculta un diálogo *secreto* con la obra precedente.⁸ Esta interacción se activa, en particular, en algunos poemas donde la base autobiográfica del *Romancero* se reformula a través de una reflexión sobre las dificultades del joven autor para acceder a la creación poética. En ambos poemarios, en suma, el argumento erótico favorece un recogimiento íntimo del yo lírico, envuelto en las dudas y en las dificultades que marca el comienzo de la aventura lírica.

En los versos 9-24 del último poema de *El Romancero de la novia* la reflexión melancólica que el poeta conduce sobre la pérdida del objeto de su amor va unida a un interesante juicio crítico sobre su obra:

Te he perdido para siempre.
Bendita seas... El tiempo
que fuimos novios, me hiciste
bienaventurado y bueno.

7 “Yo empecé a escribir versos de modo sistemático en 1918. Exactamente en febrero de 1918. Antes, desde 1915, tan sólo algunas intentonas, más para desahogar sentimientos amorosos que otra cosa. O para probarme a mí mismo si la técnica de la estrofa estaba a mi alcance o me estaría siempre vedada. Pero en total fueron unas pocas golondrinas – y algunas fracasadas, inconcluidas – que no hicieron verano. Sólo a partir de la fecha indicada concebí la ilusión de expresarme como poeta. Sin embargo, no pensaba entonces en publicar ni siquiera en revista, menos aún en libro” (Diego 2000c: 369).

8 Cfr. Diego: “*Iniciales* es un título que tiene una doble significación. Versos iniciales de un poeta que empieza y también letras iniciales, las de una persona querida que inspira algunos de ellos. Letras como para bordarse en cifra sobre un pañuelo en el bolsillo del corazón” (Diego 2000c: 369)

Unas horas infinitas
bien valen este desprecio.
Ahora vivo solo y triste
y desahogo mis nervios

en estos versos románticos
que me sirven de consuelo.
Si los lees algún día,
sólo una cosa te ruego:

un pensamiento, un suspiro,
una lágrima, un recuerdo...
Adiós...Adiós para siempre...
(... Frío... Soledad... Silencio...)

(*Adiós*, vv. 9-24)

No podrá escapar al lector atento la postura irónica a través de la cual el autor contrapone la pérdida irremediable (“Te he perdido para siempre”, v. 9) al prosaísmo de los “versos románticos” (v. 17), nacidos de la fracasada relación entre los novios, y cuyo origen se justifica, según el tradicional mecanismo tópico, por el intento, aunque vano, del enamorado abandonado de encontrar consuelo a su dolor. Sin embargo, al liquidar como *románticos* los poemas de amor que forman el *Romancero*, el poeta muestra que no desea tomarse en serio su obra. Esta última, pese a construirse como una colección bien ordenada y cohesionada, es definida de escaso valor literario por ser el producto de un poeta “solo” y “triste”, y cuyo acercamiento a la poesía es mediado por acontecimientos ordinarios. De este modo, el ex novio se ha dedicado a la escritura de versos amorosos para calmar los nervios, que se han puesto a prueba por el abandono de la mujer.

En otro estudio se ha intentado analizar los efectos que esta postura ensimismada del yo lírico implica dentro de la obra que, contrariamente a lo que el autor intenta sugerir a su público, se construye en una refinada comparación con los modelos tradicionales del discurso de amor en versos (Grasso en prensa). En particular, el joven Diego recurre al género del *canzoniere in absentia* de la mujer amada de codificación petrarquesca, proponiendo superarlo en la vertiente paródica a través de una representación irónica y divertida no solo de los principales actores de la experiencia narrada (yo lírico-tú), sino también de la materia (en el *Romancero* los novios han sustituido a los amantes). La subversión del género se desarrolla de la mano de una innovación, que se consigue por la descentralización

del sujeto en favor de la asunción a nivel poético de contenidos cotidianos, relatados con inmediatez de sentimiento.

Esta postura de disminución del yo lírico reaparece en algunos poemas destacados de *Iniciales*, donde el poeta llega a confesar abiertamente su ineptitud e inexperiencia con respecto a la escritura. En efecto, si bien él se define como un ser capaz de entender emociones profundas celadas a los demás (“Y yo siento en mi alma cómo nacen / las alas milagrosas del espíritu” (*Aire*, vv. 23-24), o como quien lleva “[...] dentro, muy dentro, palabras inefables” (*Poeta sin palabras*, v. 13), el acceso a la creación, sin embargo, se presenta, como un camino dificultoso y áspero:

Voy a romper la pluma. Ya no la necesito.
Lo que mi alma siente yo no lo sé decir.
Persigo la palabra y sólo encuentro un grito
roto, inarticulado, que nadie quiere oír.

(*Poeta sin palabras*, vv.1-4)

En el modesto escritorio de este joven versificador, que con desolación llega a admitir “Yo no me atrevo a hacer poesía” (*Los poetas saben*, v. 5), y que aleja de sí cada pretensión de discurso cumplido y definitivo (“Mi poesía es torpe y modesta. / Oh, no me la podéis quitar”, vv. 19-20) se aprende a escribir versos observando las “muchas cosas” que hay en el mundo: así no sorprende encontrar, en el catálogo de los temas cantables, entre las “rosas blancas y de colores” (v. 4) y las “remotas memorias fragantes / de lejanos mayos floridos” (vv. 9-10), también a “La novia imposible y soñada” (v.13):

Los poetas saben muchas cosas,
piedras raras, extrañas flores.
Y en mi jardín no hay más que rosas,
rosas blancas y de colores.

Yo no me atrevo a hacer poesía.
Mi ajuar irrisorio es tan pobre.
Mi hacienda se gasta en un día
como una moneda de cobre.

Remotas memorias fragantes
de lejanos mayos floridos.
Y un puñado de consonantes

para hacer versos doloridos.

La novia imposible y soñada.
Un dolor de renunciación.
Y una música sepultada
en el fondo de mi corazón.

La ventaja del pobre es ésta:
que nadie le puede robar.
Mi poesía es torpe y modesta.
Oh, no me la podréis quitar.

(*Los poetas saben*)

Diego adoptando la máscara del poeta moderno, que, debido a la pérdida de su identidad social, ha abandonado su papel de vate frente a *los poetas que saben*, se autorepresenta como un aprendiz inseguro de escritura en versos (“Yo no me atrevo a hacer poesía”, v. 5). La tonalidad “intimista, descriptiva y coloquial” del poema, que conserva huella evidente de la interpretación española del simbolismo finisecular (Mainer 1981: 47), tiene como objetivo reivindicar un tipo de poesía sencilla, pobre, que lejos de las cumbres cultas y sublimes del pasado, anhela simplemente a ser juego y diversión para el placer de su creador: (“Mi poesía es torpe y modesta/ Oh, no me la podréis quitar”, vv.19-20).

Resulta significativo que para definir su idea de escritura en versos Diego recurra al adjetivo con el que, en el segundo cuarteto del último poema de *El Romancero de la novia*, describe también su condición de poeta abandonado, subrayando, de esta manera, la coincidencia total entre la condición del poeta/amante y el estado del aprendiz/poeta:

Perdóname si el dolor
me hizo torpe o indiscreto.
Te quería tanto, tanto...
El golpe fue tan tremendo...

(*Adiós*, vv. 4-8)

En ambas ocasiones, el adjetivo alude a la inercia del yo lírico que, como no puede ver concretada su historia de amor con “La novia imposible y soñada”, tampoco consigue acceder a las más elevadas esferas de la Poesía. Además, el efecto de pérdida del objeto de amor se ve reforzado por el hecho de que la novia carece de

excepcionalidad que, como ocurre en los modelos tradicionales del discurso de amor, debería distinguirla como musa y guía, consagrándola en un universo de transcendencia.

En el poema *Era una vez*, en el que parecen recapitularse, con tonalidad de crónica despersonalizada, las principales etapas de la historia narrada en el *Romancero de la novia*, la mujer llega hasta a rechazar el papel tradicional de inspiradora del discurso poético:

Era una vez un hombre que amaba a una mujer.
El hombre era poeta y ella no lo sabía;
apasionadamente le amaba. Le atraía
su profunda mirada, su terco enmudecer.

Y en una noche íntima, sin poder contener
su ardor, habló por fin: - «Tu amor, amada mía,
prendió en mí la celeste llama de la poesía.
Oh, qué maravilloso poema voy a hacer».

Cuando después sus versos le recitó el poeta,
ella, que le escuchaba pensativa e inquieta,
sonrió amargamente y, lenta, se alejó.

Él la miraba atónito - «Por qué me dejas, di?»
Y sin volverse, lejos, le contestó ella así:
- «Eres poeta... Sueña. ¿Qué falta te hago yo?»

Las palabras implacables pronunciadas por la mujer, que el poeta confía al último verso del poema de *Iniciales*, destacan, de forma igualmente neta, el diferente camino emprendido por el joven Diego con respecto a los modelos tradicionales del discurso de amor en versos. El “abbassamento di tono e registro rispetto alla poesia tradizionale”, que el autor comparte con otras experiencias europeas de los comienzos del siglo XX, igualmente interesadas en profundizar “un mondo di cose umili e normali, minimali, da osservare e in cui immergersi, un po’ convinti e un po’ tristemente rassegnati”, (Mengaldo 1995: 12) conlleva un intento de *sli-ricamento*, que atañe tanto la disminución del sujeto poético como la de los otros actores de la narración.

La superación del género *canzoniere*, ya lograda con el *Romancero de la novia*, es corroborada en los poemas de *Iniciales*, donde la mujer/musa que debería guiar al poeta por los senderos de la poesía, llega irónicamente a quitarse el tópico disfraz de deuteragonista del discurso de amor, invitando al yo lírico a emprender

autónomamente su búsqueda. En *Era una vez*, el incipit fabuloso del poema, más que elevar la historia personal hacia un plano de grandiosidad, contribuye a universalizarla, aislándola en una esfera lejana, ilusoria, casi irreal: solo, con sus sueños, el poeta debe (mejor dicho, quiere) encontrar otra forma con la que plasmar su canto de amor.

3. “Seguimos siendo románticos”: tradición y superación del género

El análisis de las constantes temáticas rastreables entre las colecciones *El Romancero de la novia* e *Iniciales* además de confirmar, como reivindica el mismo Diego, la utilidad de la aportación del material creativo inédito en el conjunto de poemas organizados en forma de Libro, ha iluminado las modalidades a través de las que el poeta, en sus comienzos, accede al universo lírico, empujado tanto por una adhesión a las formas tradicionales como por un deseo de experimentación constante.

A dar cuenta de la doble tensión entre los polos de la tradición y de la innovación que atraviesa ambas las colecciones son además los metros en las que se construyen. El “culto al romance” (Diego 2000a: 231) del poemario de 1920 va unido a los “ejercicios del gay trinar” (Diego 1989: 8), como Diego define los tanteos más libres de los poemas de *Iniciales*, donde el autor da muestra de su profundo conocimiento de la poética modernista. El recurso a modelos formales tan distantes se destina a la creación de un discurso de poética que anhela exhibir su novedad, y distinguirse, de forma excepcional, dentro del conjunto plural de las reflexiones que, en ámbito coetáneo, se producen sobre la herencia literaria del pasado.

Como ya intuyó en 1922 el gran Antonio Machado — quien, en el momento de su primera salida editorial, había acogido muy favorablemente *El Romancero de la novia*, reconociéndolo como “libro de poeta” (Machado 1989: 1617) —, los componentes fundamentales de la búsqueda poética del autor santanderino se hallan en los “verdaderos prodigios de técnica” y en “la nostalgia de elementalidad lírica, de retorno a la inspiración popular”. Esos elementos, “esas dos notas, aparentemente contradictorias”, sobre las que se construye el primer segmento de la poética de Diego, incluso en su experimentación creacionista, son interpretadas por Machado como “las señales inequívocas del trabajo de tanteo y exploración” encaminado a la construcción de una “lírica de imágenes vivas, con luz propia, como conscientes de sí mismas” (Machado 1989: 1640-41).

En 1918, año que “marca la historia de la poesía española una señal muy significativa”, porque “agotado el modernismo rubendariano, se buscaban nuevas fórmulas expresivas” (Del Villar 1980: 152), Diego, sin dejar de acoger las novedades de su tiempo, se orienta hacia la tradición explorando posibilidades inéditas para expresar su “desenfado libérrimo para transitar territorios dispares y recorrer caminos de ida y de vuelta de lo estético” (Bernal Salgado 2016: 22).

En la introducción a la segunda edición del *Romancero de la novia* el poeta se detiene, aunque rápidamente, en los modelos literarios que han influido en su creación, destacando el ejemplo del *Romancero de la aldeana* de Enrique Menéndez Pelayo y de *Jardines Lejanos* de Juan Ramón Jiménez⁹. Con respecto a estos modelos formales del discurso de amor en versos más recientes, el autor adopta el mismo enfoque que lo lleva a la confrontación, aunque no declarada, con la tradición del *canzoniere* de origen petrarquesca. Si bien de la mencionada obra del poeta de Moguer deriva el elemento “erótico, que colorea la totalidad del libro” y que “le otorga a éste un perfil de cancionero amoroso”, es diferente, sin embargo, la representación del personaje femenino que, en el caso de Jiménez, se articula en “dos ejes fundamentales, según los poemas pongan el centro de atención en el pasado de los amores franceses [...] o en el presente de las monjitas del Sanatorio” (Blasco 2005: 305).

Asimismo, Diego recupera la estructura cíclica del discurso del *Romancero de la aldeana*; de todos modos, hay que precisar que, en el caso del poemario de Menéndez Pelayo, su estructura corrobora la construcción de un razonamiento sobre el luto debido a la muerte de su mujer, a la cual está dedicada la obra. En cambio, de la excepcionalidad de la materia tratada por el poeta santanderino, que hace que su obra se convierta en “ofrenda emocionada del poeta a su esposa muerta” (Diego 1951: LXXVIII), no queda huella en *El Romancero de la novia*. Como se ha mostrado, el poeta desplaza el tema erótico hacia un plano metapoético, interesado en como trasladar la meditación sobre la melancolía amorosa hacia una resignada aceptación de su inexperiencia lírica: en este sentido, los “versos románticos” de *El Romancero de la novia*, que nacen desde el intento de buscar alivio al dolor del amor, son también fruto de la búsqueda emprendida por el joven Diego, atento a someter el bagaje poético tradicional a una revisión muy personal.

Los autores reivindicados por Diego como “modelos” de su obra inicial son superados tanto en los temas como en las formas: de esa “tradición mediata del

9 “Yo no veo por qué no puedan ahora leer este pequeño Galeotto las novias y los novios que con pureza de corazón resbalen sobre sus inexpertas caídas de novicio poeta sentimental, influido por el *Romancero de una aldeana* del tierno y casto santanderino Enrique Menéndez y por las *Rimas* y *Jardines Lejanos* del melodioso e irisado poeta de Moguer” (Diego 1989: 8).

romance, no desconocida por Diego, la del posromanticismo becqueriano y el simbolismo finisecular” (Bernal Salgado 2016: 22), al poeta no le fascina el rescate del primitivo metro castellano, sino más bien, como afirma Díez de Revenga, la posibilidad ofrecida por el octosílabo, “verso expresivo y tradicional”, para experimentar “una infinidad de combinaciones” (1973: 74).

Igualmente, más que emular el modelo del cancionero amoroso, reactivando rescates integrales o que bien puedan encajar en el género, Diego trata de aprovechar sus potencialidades metanarrativas para un planteamiento de extraordinaria innovación: haciendo hincapié en los procesos narrativos subyacentes a la composición del libro-canzoniere el poeta presenta una historia de amor finalizada a la disminución literaria de sus principales actores (yo-tú).

En particular, el ejemplo de Enrique Menéndez Pelayo, “escritor de raigambre romántica”, cuya “mirada literaria” fue “esencialmente nostálgica” (Crespo López; Cuesta Serrano 2012: 11), le sirve a Diego para establecer, dentro de la tradición de la poesía de amor, la diferencia radical que lo separa de las generaciones precedentes de autores, que, como confirman las reflexiones que le dedica ya en los años treinta (1931) al más celebre hermano del autor santanderino, se han brindado con erudición al trabajo de recuperación del pasado con la finalidad de asegurar su preservación:

Me parece que la diferencia entre el criterio de Menéndez y Pelayo y el nuestro, el de los amigos que hoy tiene la poesía, es esta: el veía en el pasado, el pasado, y nada más. Nosotros buscamos en él el presente, y aun el futuro, si es posible. Esto será menos científico, menos histórico, pero es más poético, más de poetas. En realidad, no otra cosa han hecho un Garcilaso, un Góngora y hasta un Horacio. En los versos de don Marcelino, versos exclusivamente hacia el pasado, se encuentra una confirmación flagrante de lo que digo. No confundamos los términos: Menéndez y Pelayo era un erudito, extraordinariamente artista para erudito, pero no poeta verdadero, poeta creador, sino poeta re-creador histórico. Esto último con una amplitud y una potencia geniales. Sentía lo antiguo. No sentía necesidad de lo nuevo. (Diego 2000d: 217-18)

Diego interpreta el trabajo de Marcelino Menéndez y Pelayo como el reflejo de una generación, ya extinguida de autores, que había entendido su compromiso en una incansable actividad de rescate nostálgico de autores y obras del pasado. Con respecto a esta el poeta señala el objetivo, completamente divergente, que determina no solo su oficio, sino lo del grupo de los coetáneos, que le han acompañado en la búsqueda “de lo nuevo” a través de un diálogo abierto con la herencia de las estaciones literarias antecedentes, y que los ha llevado a redescubrir y a revitalizar la tradición de los modelos y de las formas consagradas.

Esta perspectiva de análisis, que lleva a Diego a valorar la labor de las generaciones a lo largo de las distintas épocas, resulta aún más contundente si se abre a la reflexión que el poeta realiza sobre la evolución de los procesos históricos. En un artículo publicado en la revista *ABC* en la mitad de los años sesenta (1966), titulado significativamente *Romanticismo, todavía*, el autor se pregunta si tal vez su tiempo no está viviendo en la estela de la cultura del siglo XIX, al que se debe, dice, “lo esencial de nuestra conducta, de nuestro ideario, de nuestra técnica expresiva”:

A pesar de cuanto veamos de contrario en redor nuestro, a pesar de los pesares, seguimos siendo románticos. Y si nos damos cuenta es porque pesa mucho el equívoco que desfigura la palabra dándole el sentido vulgar, sentimental, llorón y hasta cursi, que ya es tan difícil desarraigar de nuestros usos lingüísticos. (Diego 2000b: 329-30)

Interrogándose sobre las causas posibles que han favorecido, a pesar de los cambios sociales, la pervivencia de acentos románticos en el siglo de la modernidad técnica, Diego rescata condiciones inalterables y “extremas”, que, según él, forjan los sistemas culturales que han llevado a los hombres, a lo largo de los siglos, a desenvolverse entre las dos únicas, posibles actitudes hacia creación literaria: la que opta por el “culto de la palabra noble” y la que, en cambio, favorece “la plebeya vulgaridad”. Sin embargo, en “el vaivén biológicamente sano, necesario, entre lo equilibrado y lo rebelde” de la sucesión de las épocas, hay momentos en los que se aceleran los procesos de vitalidad artística hasta alterar “el pulso” de las prácticas habituales:

Los hombres han oscilado siempre a lo largo de la sucesión de sus generaciones, entre las dos posiciones extremas [...] del culto de la palabra noble, con todos los ritos venerables de su liturgia o de su apertura hacia la plebeya vulgaridad hasta donde lo permite un mínimo decoro. Y así ha sido, en efecto, la historia de la poesía y de su idioma peculiar. ¿Dónde estamos pues? [...] La marea, el vaivén biológicamente sano, necesario, entre lo equilibrado y lo rebelde, entre lo clásico eterno y lo eterno romántico, entre norma y ruptura, entre belleza y carácter, sigue imperturbable y su longitud de onda es forzosamente la misma. El vértigo desvergonzado y candoroso a un tiempo de los mismos ha podido hacer pensar a poetas, artistas y críticos que se había alterado el pulso acelerándose vitalmente, y que lo que en siglos pasados requería cien años para brotar, alzarse y consumirse, en el nuestro sucedía y cancelaba su ola en veinte, en diez o en cinco. (Diego 2000b: 330-31)

En la larga duración de los paradigmas literarios, resume Diego, no hay brechas entre época romántica y época contemporánea, que proceden juntas, sin solución de continuidad: la revolución de la que ha sido testigo la primera proyecta *todavía* sus huellas en un presente en el que “las novedades, audacias y maravillas de las nuevas técnicas transforman el mundo”. A la luz de este razonamiento, tan peculiar, destaca, aún más, la atención que el autor emplea en reivindicar, con respecto al modelo de los hermanos Menéndez y Pelayo, la innovación total de su verso, cuya raíz, sin embargo, se encuentra en el “ansia de libertad” que se “desenvolvió en Europa hace siglo y tercio”.

Este discurso, destinado a proponer una interpretación de las eras de la poesía que valore, en la permanencia de las tendencias y los movimientos, las más pequeñas oscilaciones producidas en el seno del impulso creativo de las generaciones literarias — desde este punto de vista, resultan extremadamente esclarecedoras las palabras del poeta sobre la contribución de la obra literaria de sus paisanos — nos invita a leer la operación del 1944, o sea, de la unión de las dos colecciones de juventud en un único libro, como intento de identificar, dentro de una obra multiforme y en continua evolución, un posible “centro de gravedad”: un eje aglutinante de una construcción en verso, que no se detiene en los años de la guerra y que, sin embargo, no pretende dar cuenta de una realidad profundamente cambiada a través de la denuncia y la protesta.

La solución elegida por Diego, que lo lleva a un examen enfocado en sí mismo, a través del cual somete a juicio sus épocas en búsqueda de conexiones con el ayer y con un ahora de incertidumbre y de angustia, rescata la dimensión temporal en el centro de la esfera creativa: el concepto de “unità del tempo” que “consiste, per il Poeta, nella sua totale presenza: passato, presente, futuro” (D’Arrigo-Bona 1970: XLI) se pone en diálogo con el concepto de la unidad de la creación. Como agudamente ya señalaba D’Arrigo Bona en el prólogo a su antología italiana de los poemas del autor santanderino: “Nella sua «vivenza» del tempo può forse riconoscersi, meglio che in ogni altro motivo della sua poesia, l’unità dell’opera” (1970: XL)

Redescubrir en la *posguerra*, por tanto, el *Romancero de la novia* significará mucho más que simpatizar con ese “poeta de veinte años” (*Iniciales*: 49) en busca de confirmación y apoyo en el mundo de la lírica en el que da sus primeros pasos: en su primera obra, o mejor dicho, en sus primeras obras, Diego encuentra, a través el tema del amor perdido y del canto amoroso, una unidad simbólica y compensatoria de los tiempos de una historia colectiva y personal que, de otro modo, en un país destruido por un conflicto fratricida, no podría encontrar acogida.

Un propósito, y una esperanza, la de seguir dando voz al pasado, pero con la mirada puesta en el futuro, que, en palabras reveladoras, bien sintetiza su amigo Dámaso Alonso:

He aquí la doble función del poeta, del vate: cerner, acendrar en nuestros corazones el oscuro poso del pasado; o sugerirnos el futuro legado que hemos de transmitir a los que vendrán, orientar fúlgidamente nuestra sensibilidad hacia el porvenir (1958: 269).

Bibliografía citada

- Alonso, Dámaso (1958), “La poesía de Gerardo Diego” (1971), *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos: 244-270.
- Bernal Salgado, José Luis (2000), “Introducción”, G. Diego, *Obras completas. Prosa literaria*, ed. José Luis Bernal Salgado, Madrid, Alfaguara, vol. VI: 21-136.
- Bernal Salgado, José Luis (2016), *La poesía de Gerardo Diego. Estudio bibliográfico*, Santander, Fundación Gerardo Diego.
- Blasco, Javier (2005), “*Jardines lejanos*. Introducción”, J. R. Jiménez, *Obra poética*, ed. Javier Blasco; Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa Calpe, vol. I: 301-13.
- Crespo López, Mario; Cuesta Serrano, Jaime (2012), “Aproximación a Enrique Menéndez Pelayo (1861-1921)”, E. Menéndez Pelayo, *Obras completas*, Santander, Tantín, vol. I: 11-49.
- D’Arrigo-Bona, Mileda Carmela (1970), “Prologo”, G. Diego, *Clausura e volo. Liriche*, ed. Maria Carmela D’Arrigo-Bona, Parma, Guanda: XI-LIV.
- Debicki, Andrew Peter (1968), “Temas íntimos salvados por el arte: algunos poemas de Gerardo Diego”, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Gredos: 262-84.
- Del Villar, Arturo (1980), “Gerardo Diego, poeta creacionista”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362: 152-69.
- Diego, Gerardo (1951), *Enrique Menéndez Pelayo. Selección y estudio*, Santander, Librería Moderna.
- Diego, Gerardo (1970), *Poesía amorosa 1918-1969*, Barcelona, Plaza & Janés.
- Diego, Gerardo (1989), “Prólogo”, *Obras completas. Poesía*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Alfaguara, vol. I: CI-CXI.
- Diego, Gerardo (1989), “*Romancero de la novia. Iniciales*”, *Obras completas. Poesía*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, vol. I: 7-52.
- Diego, Gerardo (2000a), “Al lector. *Romances 1918-1941*”, *Obras completas. Prosa literaria*, ed. José Luis Bernal Salgado, Madrid, Alfaguara, vol. VI: 229-31.
- Diego, Gerardo (2000b), “Romanticismo todavía”, *Obras completas. Prosa literaria*, ed.

- José Luis Bernal Salgado, Madrid, Alfaguara, vol. VI: 329-31.
- Diego, Gerardo (2000c), “Versos escogidos: prólogo y prologuillos”, *Obras completas. Prosa literaria*, ed. José Luis Bernal Salgado, Madrid, Alfaguara, vol. VI: 366-416.
- Diego, Gerardo (2000d), “Menéndez Pelayo y la historia de la poesía española hasta el siglo XIX”, *Obras completas. Prosa literaria*, ed. José Luis Bernal Salgado, Madrid, Alfaguara, vol. VII: 194-219.
- Diego, Gerardo (2007), “Prólogo”, *Poesía española. Antologías*, ed. José Teruel, Madrid, Cátedra: 89-93.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1973), *La métrica en los poetas del 27*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1989), “Introducción”, G. Diego, *Obras completas. Poesía*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga Madrid, Alfaguara, vol. I: XXI-XLIII.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2006), *Gerardo Diego en sus raíces estéticas*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Gallego Morell, Antonio (1956), *Vida y poesía de Gerardo Diego*, Barcelona, Aedos.
- González García, Juana María (2005), “El Romancero de la novia de Gerardo Diego”, *Monteagudo*, 10: 89-105.
- Gracia, Jordi (2010), *A la intemperie. Exilio y cultura en España*, Barcelona, Anagrama.
- Grasso, Ida (en prensa), “«Presente / has de estar siempre en mi alma». Despedida de los amantes y proceso de creación poética en *El Romancero de la novia* (1920) de Gerardo Diego”, «*La ciencia de la despedida*». *La escena del adiós en la literatura española*, ed. Flavia Gherardi, Pisa, ETS.
- Hidalgo Bachs, Bernadette; Mathios, Bénédicte (2009), “La poesía en el espejo de los poemas de Gerardo Diego”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 32: 123-43.
- Machado, Antonio (1989a), “Carta a Gerardo Diego”, *Poesía y prosa. Prosas completas (1893-1936)*, ed. Oreste Macrí, Madrid, Espasa-Calpe, vol. 3: 1617-18.
- Machado, Antonio (1989b), “De mi cartera. Gerardo Diego, poeta creacionista”, *Poesía y prosa. Prosas completas (1893-1936)*, ed. Oreste Macrí, Madrid, Espasa-Calpe, vol. 3: 1640-41.
- Mainer, José Carlos (2016), *La edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.
- Mainer, José Carlos (2020), *17 diciembre de 1927. El triunfo de la literatura*, Madrid, Taurus.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1995), “Intorno al linguaggio dei crepuscolari”, *Sui primi poeti del Novecento: la generazione degli anni Ottanta*, ed. Giuseppe Merlino, Roma, Bulzoni: 11-21.
- Ruiz Casanova, José Francisco (2007), *Anthologos. Poética de la antología*, Madrid, Cátedra.

Ida Grasso es Profesora Titular de Literatura Española en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Università della Calabria (Italia). Sus líneas de investigación se centran en el ámbito de la lírica española de los siglos XIX-XXI, con especial atención a los aspectos de la estructuración del macrotexto y a sus configuraciones culturales e históricas. Entre sus publicaciones destacan las monografías *Lirica e destino. Il libro di poesia nella Spagna del Novecento* (Pisa, ETS, 2020) y *Un topos moderno. Il pellegrinaggio sentimentale nella poesia europea tra Otto e Novecento* (Pisa, Pacini, 2013), libro galardonado con el Premio Opera Critica 2013 y con el Premio Internacional Runner up Gadda Prize, Harvard, 2015.

ida.grasso@unical.it