



Trabajo de Fin de Grado

**LA OBRA POÉTICA DE ERNESTINA DE  
CHAMPOURCIN (1926-1936): UNA MUJER DEL  
LYCEUM CLUB**

Paula Antía Rey Baliña

Dirigido por Margarita Santos Zas

Grado en Lengua y Literatura Españolas  
Falcultade de Filoloxía

Santiago de Compostela  
Curso 2018/2019



Trabajo de Fin de Grado

**LA OBRA POÉTICA DE ERNESTINA DE  
CHAMPOURCIN (1926-1936): UNA MUJER DEL  
LYCEUM CLUB**

Fdo. Paula Antía Rey Baliña

Fdo. Margarita Santos Zas

Grado en Lengua y Literatura Españolas  
Facultade de Filoloxía

Santiago de Compostela  
Curso 2018/2019



CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

**Formulario de delimitación de título e resumo**  
Traballo de Fin de Grao curso 2018/2019

APELIDOS E NOME:	REY BALIÑA, PAULA ANTÍA
GRAO EN:	LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	
TITOR/A:	MARGARITA SANTOS ZAS
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	LITERATURA ESPAÑOLA DO SÉCULO XX

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

**Título:**

*La obra poética de Ernestina de Champourcin (1926 – 1936): una mujer del Lyceum Club.*

**Resumo**

La poeta, novelista y traductora Ernestina de Champourcin (1905-1999) se inscribe en la Generación del 27, y de hecho es una de las dos mujeres antologadas por Gerardo Diego en su *Poesía española contemporánea* (1915-1931), en la que, como preámbulo a la selección de sus poemas, reivindicaba su propia "Poética".

Además, la autora formó parte del Lyceum Club Femenino de Madrid, organismo creado e impulsado por mujeres, que funcionó desde 1926 hasta 1939, bajo las premisas de aconfesionalidad y apoliticidad, y fue el lugar de encuentro para las mujeres de la élite intelectual de la época, siendo sus objetivos el desarrollo cultural, moral, social y colectivo de la mujer. En esta sociedad, redescubierta por José Antonio Marina y María Teresa Rodríguez de Castro en *La conspiración de las lectoras* (2009), Ernestina de Champourcin tuvo un destacado papel organizador cultural y literario.


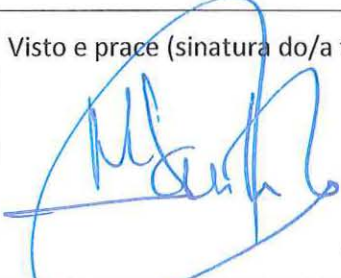
La publicación de los primeros ejercicios poéticos de Ernestina de Champourcin coincide con los años de mayor actividad del Lyceum Club, y por ello este estudio se ceñirá a ese significativo marco cronológico, en el que la escritora publicó los siguientes títulos: *En silencio* (1926), *Ahora* (1928), *La voz del viento* (1931) y *Cántico inútil* (1936). Ninguno de ellos ha sido reeditado suelto desde entonces, y por lo tanto, los textos manejados serán los editados, por una parte, en la poesía completa de la autora, recopilada por José Angel Ascunce en *Poesía a través del tiempo* (1991) –para la cual Ernestina de Champourcin escribe su "Antipoética"– y, por otra, en la *Antología poética* (1988) de Luzmaría Jiménez Faro.

En ese marco, el objetivo de mi trabajo es tratar de estudiar las características de la obra poética de la autora en esa primera etapa de formación previa al exilio. De esta manera, es interesante la búsqueda de denominadores comunes en la temática, la modalización, en constantes formales e incluso la posible aparición símbolos asociados a esta producción delimitada, todo ello estudiado desde una perspectiva de género

SRA. DECANA DA FACULTADE DE FILOLOXÍA (Presidenta da Comisión de Títulos de Grao)

asociada al Lyceum Club y su actividad reivindicadora de la mujer, así como la sombra constante de la Generación del 27.

Santiago de Compostela, 6 de NOVEMBER de 2018.

Sinatura do/a interesado/a 	Visto e prace (sinatura do/a titor/a) 	Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data <b>16 NOV. 2018</b>  Selo da Facultade de Filoloxía
---	--	--



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	6
<b>CAPÍTULO I. ERNESTINA DE CHAMPOURCIN: BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA</b> .....	8
<b>CAPÍTULO II. MUJER Y CULTURA EN ESPAÑA (1900-1936)</b> .....	12
2.1. La situación educativa de la mujer (1874-1936).....	12
2.2. Los modelos de mujer.....	16
2.3. La sociabilidad femenina.....	22
2.4. El Lyceum Club Femenino de Madrid .....	24
<b>CAPÍTULO III. LA POESÍA DE ERNESTINA DE CHAMPOURCIN (1926-1936) Y SU EVOLUCIÓN</b> .....	38
3.1. Ernestina de Champourcin y la Generación del 27.....	38
3.2. Una poesía de su tiempo: características básicas de sus primeros poemarios .....	44
<b>CONCLUSIONES</b> .....	57
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	60
<b>ANEXOS</b> .....	65
1. Relación de socias Lyceum Club Femenino.....	65
2. Ernestina de Champourcin sobre la Generación del 27 .....	73
3. Antipoética.....	74
4. Relación de poemas citados siguiendo el orden de aparición en el TFG .....	76
<i>En Silencio</i> ... (1926) .....	76
<i>Ahora</i> (1926) .....	82
<i>La voz en el viento</i> (1931) .....	87
<i>Cántico inútil</i> (1936).....	94
<i>Poesías sueltas</i> (1925-1940) .....	101

## INTRODUCCIÓN

¿Cuántos nombres de mujeres escritoras hemos estudiado durante nuestro recorrido universitario? ¿Cuántos de esos nombres pertenecían a la Edad de Plata de la literatura española? Posiblemente, ninguno, pues el canon ha suprimido de sus listados a mujeres de igual o superior calidad que muchos de los hombres que figuran como canónicos.

Tradicionalmente se ha considerado que la nómina de poetas de la Generación del 27 está compuesta por Guillén, Alberti, Lorca, Salinas, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Cernuda, Aleixandre, Altolaguirre, Juan José Domenchina y Emilio Prados. Todos ellos aparecen en *Poesía española. Antología (1915-1931)* [1932] de Gerardo Diego. En 1934, la antología se reeditó y amplió con los nombres de dos mujeres: Josefina de la Torre y Ernestina de Champourcin, ¿Por qué sus nombres, junto con los de otras muchas integrantes del 27, han sido borrados de la historiografía tradicional?<sup>1</sup>

Ernestina de Champourcin fue una figura muy activa en el movimiento cultural de los años de entreguerras y perteneció a la Generación del 27. Mujer intelectual, brillante y moderna, conocía y practicaba las corrientes literarias del momento, la «nueva literatura», del mismo modo que sus congéneres, a los cuales estaba unida por una estrecha amistad y veneración mutua.

Esa es la razón por la cual quise escribir este trabajo: evitar que los nombres de todas las mujeres del 27 queden en el olvido. Porque Ernestina de Champourcin murió en el mismo año que Rafael Alberti (1999) ciega y sola en un geriátrico sin el mínimo reconocimiento por parte de la Institución literaria, mientras que el gaditano fue despedido con la más excelsa pompa.

Las mujeres madrileñas desde finales del siglo XIX crearon diversas asociaciones y espacios de reunión cuyos fines se dirigían a mejorar su situación social. De todos ellos, el más importante de los años previos a la guerra civil española fue el Lyceum Club Femenino, fundado en 1926 por María de Maeztu. Fue la primera organización feminista del país, cuyo fin era habilitar un espacio cultural de reunión y formación para mujeres de la clase media y alta de la ciudad, bajo la influencia del feminismo y las corrientes

---

<sup>1</sup> Gregory K. Cole aclara que «[t]ose that gained most notoriety for their poetry were Pilar de Valderrama, Elisabeth Mulder, Rosa Chacel, Josefina de la Torre, Concha Méndez and Ernestina de Champourcin» (2000: 21).

intelectuales y culturales del momento. Allí convivían Ernestina de Champourcin y otras compañeras de la Generación del 27 con mujeres de la Generación del 98 o del 14, en un ambiente de comunidad pacífica donde podían alcanzar un desarrollo personal e intelectual.

Existen, por tanto, dos objetivos principales en este trabajo: el estudio de la sociabilidad femenina en el tiempo de entreguerras, con especial interés en el Lyceum Club Femenino de Madrid; y el estudio de la primera etapa poética de Ernestina de Champourcin, compuesta por sus cuatro primeros poemarios. Todo ello quiere servir para mostrar cómo la literatura de la poeta alavesa discurría paralela en calidad y contenido a la de sus compañeros generacionales masculinos, y explorar de qué manera la pertenencia a las filas del Lyceum Club permitieron a Ernestina de Champourcin abrir nuevas vías de expresión a través de una original voz femenina.

Nos ceñiremos a un marco temporal comprendido entre 1926 y 1936, fechas que coinciden con la publicación de los cuatro primeros poemarios de Ernestina de Champourcin que configuran la etapa del «amor humano»; y que además se corresponden a los años de funcionamiento del Lyceum Club Femenino de Madrid.

Para nuestro trabajo, hemos tomado como referencia la poesía completa de la poeta recogida por José Ángel Ascunce bajo el título *Poesía a través del tiempo*, pero nos ceñiremos a los poemarios *En silencio...* (1926), *Ahora* (1928), *La voz en el viento* (1931) y *Cántico inútil* (1936). Los tres capítulos que comprende nuestro trabajo se centrarán, respectivamente, en la reseña biográfica de Ernestina de Champourcin, la sociabilidad femenina en España y el papel fundamental del Lyceum Club Femenino; y el estudio de la primera etapa de la poesía de Champourcin en relación con la poesía de la Generación del 27 y el Lyceum Club.

El trabajo presenta unas conclusiones que muestran la convergencia de los aspectos de la parte formativa y creativa de la poeta, y termina con la obligada bibliografía, que relaciona alfabéticamente las obras primarias y secundarias. En los anexos se facilitará información de diversa índole y la relación completa de los poemas empleados para nuestro análisis.

## CAPÍTULO I. ERNESTINA DE CHAMPOURCIN: BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA<sup>2</sup>

En los albores del siglo XX nació en Vitoria Ernestina Michels de Champourcin y Morán de Loredó el 10 de julio de 1905. Su madre era hija de un militar asturiano asentado en Montevideo; y su padre era un abogado de ideas monárquicas con orígenes francoespañoles a quien Alfonso XIII había otorgado el título de barón de Champourcin en 1920.

Su familia regresó a Madrid poco después de su nacimiento y en esa ciudad pasó su infancia, adolescencia y juventud. Estudió en un colegio religioso donde se preparó para su ingreso en un instituto próximo a la Institución Libre de Enseñanza, en el cual se graduó en 1925 con el título de biblioteconomía (Landeira, 2005: 23). Pero la amplia formación de Champourcin provenía sobre todo del ambiente familiar, culto e intelectual, en el que tuvo libre acceso a la gran biblioteca de sus padres. Era trilingüe en español, francés e inglés, aspecto que fue muy relevante para su labor como traductora en el exilio. Sin embargo, la educación de Ernestina de Champourcin no tuvo continuación universitaria. Landeira apunta que la imposibilidad de acceder a la enseñanza superior, posiblemente se debiese a razones más sociales que familiares porque «[l]a costumbre para una hija de una familia honrada y aristocrática de aquel entonces era asistir a la escuela acompañada por su madre u otro miembro de la familia» (Landeira, 2005: 24).

En 1926 publicó su primer libro de poesía, *En silencio...*, costado por su padre, quien no era contrario a la vocación de escritora e intelectual de su hija. En ese mismo año también aparecieron en la escena editorial española tres poemarios de autoría femenina: el primero de su amiga Concha Méndez, *Inquietudes*; *Sembrad* de Cristina de Arteaga y *Poesías* de María Teresa Roca de Togores (Landeira, 2005: 26). Estos libros llamaron la atención en el panorama literario del momento, según las propias palabras de Ernestina de Champourcin en una entrevista en Radio Nacional con José Hierro:

[L]lamaron la atención [sus poemas] a parte de lo que hubo de curiosidad malsana cuando yo publiqué mis primeros libros, [...] porque todo aquello era insólito como si no hubiera poetisas jamás en España, lo cual es absurdo. [...] De las tres [no incluye a Concha Méndez] dijeron que nosotras no habíamos escrito aquellos libros... (transcrita por Landeira, 2005: 26-27).

---

<sup>2</sup> Para la redacción de este capítulo nos guiaremos por la cronología vital establecida por Joy Landeira en el libro *Ernestina de Champourcin. Vida y literatura* (2005).

En 1926 también se fundó el Lyceum Club Femenino de Madrid, convirtiéndose en un lugar donde Ernestina de Champourcin jugó un importante papel, haciéndose cargo de la Sección literaria. La relevancia de este centro a efectos personales y sociales será objeto de atención más tarde.

Ernestina de Champourcin se hizo un hueco en el panorama literario y cultural del Madrid de la época. En 1923 comenzó a escribir artículos y a publicar algunos de sus poemas en la prensa periódica. Tània Balló subraya la actitud de Ernestina a la hora de defender la dignidad de sus escritos en contra de la marginación de género:

Su mérito no solo residió en conseguir que sus opiniones fueran aceptadas y respetadas, siendo mujer, sino que Ernestina nunca admitió que sus artículos fueran publicados en la sección femenina, como era lo más normal en cuanto a las colaboraciones que provenían de mujeres (Balló, 2016: 240).

Desde la publicación de su primer poemario, Ernestina de Champourcin conoció a figuras de la época como Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala o Cipriano de Rivas Cherif; y fue socia fundadora del Cineclub de Madrid.

A propósito de Juan Ramón Jiménez, este se convirtió en maestro y amigo para ella hasta la muerte del poeta en 1958, incluso en los años del exilio. Su primer contacto fue «una tarde de otoño en los jardines de La Granja [de San Ildefonso], me encontré de pronto inesperadamente con el Juan Ramón de Carne y hueso acompañado de Zenobia [...]» (Champourcin, 1981: 25). Debido a la estrecha amistad con el matrimonio Jiménez-Camprubí, escribió *La ardilla y la rosa* (1981), un libro de memorias de su fecunda relación encargado y avalado por la propia Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez.

Fue el marido de Zenobia quien le habló de los jóvenes poetas como Lorca, Alberti, Cernuda, Guillén, Aleixandre, Salinas o Carmen Conde; y esto la animó para conocerlos y entrar en contacto con ellos (Balló, 2016, 239). A partir de 1927 escribía con asiduidad en la revista semanal *Época*, y muchas veces lo hacía sobre esos nuevos poetas, en especial sobre Carmen Conde (Balló, 2016: 241). Con ambos pies en el campo cultural y editorial, publicó su segundo poemario, *Ahora*, en 1928.

Participó en las tertulias en casa de Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, así como las de Valentín de Zubiaurre y las de Pilar y Juan de la Encina. De esta manera se corrobora el interés cultural e intelectual de la autora, que no fue frenado por no seguir una educación universitaria, convirtiéndose en una mujer moderna en todos los aspectos de su vida.

Hacia 1930, la joven escritora conoció a su futuro marido Juan José Domenchina, escritor y crítico literario en revistas y periódicos como *Los Lunes de El Imparcial*, *Revista de Occidente* o *El Sol*. En esas fechas, Juan Ramón Jiménez realizó una caricatura lírica de Ernestina de Champourcin en el *Heraldo de Madrid* y, de hecho, cuando en 1931 salió a la luz el tercer poemario de la autora, *La voz en el viento*, el poeta onubense escribió la introducción del mismo.

En 1934 Gerardo Diego incluyó a Ernestina de Champourcin en la segunda edición de *Poesía española. Antología 1915-1931*, compartiendo espacio únicamente con otra mujer, Josefina de la Torre (1907-2002). No obstante, su inclusión puede que no hubiera sido fruto del deseo de Diego de enmendar la exclusión de mujeres en la primera edición de 1932, sino fruto del interés de Juan Ramón Jiménez porque Champourcin estuviese presente en esa antología, de la misma manera que Pedro Salinas quiso incluir a Josefina de la Torre (Balló, 2016: 245).

El año 1936 marcó para siempre el decurso de los acontecimientos de la historia de España al igual que de la vida de Champourcin. En lo literario, dio a conocer su primera y única novela titulada *La casa de enfrente*, y su cuarto poemario, *Cántico inútil*.

En los primeros momentos de la contienda, Ernestina se ofreció para ayudar a cuidar a niños en orfanatos y asilos, cocinando y como ayudante en el Hospital de Sangre (Champourcin, 1981: 63-64). Ante la amenaza de la caída de Madrid, fueron obligados a trasladarse a Valencia con el Gobierno, pues Domenchina era secretario personal de Azaña en aquel momento. El traslado del gobierno republicano a Valencia provocó el casamiento de la pareja en una ceremonia civil antes de partir. Un año después pasaron a Barcelona y luego a Francia, donde vivieron tres meses antes de poner rumbo hacia el exilio en México en 1939, lugar en el que Domenchina falleció y del cual Ernestina regresó en 1973.

Los primeros años del exilio estuvieron marcados por el relativo silencio en el terreno creador de Ernestina, porque que su trabajo le impedía dedicar el tiempo merecido a la labor literaria, reducida en aquellos momentos a publicaciones de poesías sueltas y fragmentos. Para subsistir, Ernestina consiguió trabajo como traductora en congresos internacionales y para el Fondo de Cultura Económica de México (Champourcin, 1981: 83). Desde 1942 hasta 1948 fue una de las editoras y fundadoras de la revista literaria femenina *Rueca* (Landeira, 2005: 39-40).

En 1951, Ernestina de Champourcin realizó un viaje a España y entregó a la editorial Adonais una colección de poemas que un año más tarde saldrían al mercado bajo el título *Presencia a oscuras*, con el que inició la etapa poética dedicada al «amor divino» (Landeira, 2005: 17). Su siguiente poemario apareció en 1960 con el título *El nombre que me diste*. Condicionada por la muerte de Domenchina en 1959, Ernestina comenzó a publicar con mucha más frecuencia (Landeira, 2005: 46). Entonces siguieron los títulos *El nombre que me diste* (1960), *Cárcel de los sentidos* (1964), *Hai-kais espirituales* (1967), *Cartas cerradas* (1968) e incluso una antología, *Dios en la poesía actual* (1970).

A su regreso a España, se cerró el ciclo del «amor divino» con *Poemas del Ser y del Estar* (1974) y colaboró con la revista *Poesía hispánica* y *La Estafeta literaria* (Landeira, 2005: 19; 46). Su actividad no cesó y de su pluma emergieron *Primer exilio* (1978), poemario con un enorme componente autobiográfico; *La pared transparente* (1984) y *Huyeron todas las islas* (1988).

Diversas investigaciones han demostrado que Ernestina de Champourcin nunca detuvo ni aminoró su actividad creadora hasta poco antes de la fecha de su muerte, el 27 de marzo de 1999. En los últimos años de su vida aparecieron varias publicaciones y antologías orientados a la recuperación de su figura, como la tesis de Rosa Sanz Hermida, *El Silencio creador de Ernestina de Champourcin* (1992), antologías como la de José Ángel Ascunce, *Poesía a través del tiempo*; o la *Antología poética* (1988) de Luzmaría Jiménez Faro. El interés por su figura no se redujo al territorio español, y estudiosas como Joy Landeira o Biruté Cipliauskaitė se esforzaron en dar a conocer la labor poética de la escritora alavesa.

## CAPÍTULO II. MUJER Y CULTURA EN ESPAÑA (1900-1936)

### 2.1. La situación educativa de la mujer (1874-1936)

Si se quisiese realizar un breve recorrido por la situación educativa en España desde la Restauración hasta el golpe militar de 1936, la conclusión sería que la mujer fue la gran perjudicada de todos los sistemas existentes, con la salvedad del periodo republicano.

Geraldine M. Scanlon llama la atención sobre el hecho de que no fue hasta después de la Revolución de 1868 cuando se planteó la suficiencia de la educación de las niñas y, gracias a la organización de conferencias y la creación de escuelas por parte de los intelectuales krausistas, la opinión pública pareció interesarse por el tema. A la polémica sobre la defensa del derecho de las mujeres a tener acceso a todos los niveles de enseñanza se le llamó *la cuestión femenina*. Desde un primer momento, esta tuvo reflejo en la aparición de revistas –muchas de ellas cristianas–, cuyo fin era «ampliar su cultura y convencerla de lo injusto de su situación» (Scanlon, 1986: 21). Algunos títulos fueron *La Mujer*, fundada en 1871 por Faustina Sáez de Melgar, *La instrucción para la mujer*, fundada en 1872 por Sofía Tartilán; y *La ilustración de la mujer*, iniciada en 1873 y dirigida por Concepción Gimeno de Flaquer.

Más allá del hito mismo de la aparición de este tipo de revistas con la intención explícita de crear conciencia propia en las mujeres españolas, es importante destacar la relevancia de los nombres que estaban detrás de estas publicaciones. Estas, sumadas a Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán, fueron pioneras a finales del siglo XIX en la defensa de los derechos de la mujer y su educación. Tartilán era consciente de que la educación de la mujer conducía a su dominación por parte del hombre, haciéndola incapaz de manifestar sus capacidades racionales. Ella y Concepción Arenal defendían que la educación de la mujer «no era garantía de virtud, domesticidad u obediencia» (Scanlon, 1986: 23).

Pero existía también una corriente de pensamiento, incluso por parte de mujeres, que, a pesar de que defendían la educación, no lo hacían para cambiar su posición social sino para reforzarla. Así lo demuestran las palabras de Concepción Saiz y Otero en un artículo publicado en la revista *La escuela moderna*:

Educar á la mujer no será nunca desnaturalizarla, como aparentan creer los antifeministas, no será convertirla en ridícula caricatura del varón, en dura y tenaz antagonista, en seca y cruel representación del egoísmo, desconocedora de la bondad y la abnegación, encantos principales del sexo. [...] [S]erá abrir ancho cauce á la riqueza de su sentimiento [...]; será dirigir á lo real en forma artística su exuberante fantasía acotando el campo, hoy ilimitado, del capricho; será fijar su atención, formar su juicio, robustecer su raciocinio, para que vea la realidad y á ella encamine sus actos; será, en fin, hacerla más persona, y, por tanto, más mujer (Saiz y Otero, 1897: 256-257).

La celebración en España de los tres primeros congresos pedagógicos (1882, 1888 y 1892, respectivamente) se constituyó como el mecanismo para impulsar *la cuestión femenina* y que llegase al ámbito institucional<sup>3</sup>. En el primero de ellos, el pedagogo Mariano Carderera resumió el sentimiento general en estos términos: «si bien se le podían enseñar a la mujer oficios que le permitiesen mantener a su familia en caso necesario, el fin más importante de su educación era prepararla para su papel de esposa y madre» (en Scanlon, 1986: 27). Pese a todo, la intervención de Emilia Pardo Bazán en el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano de 1892 supuso una inflexión en la forma de entender en España la educación de las mujeres (Gabriel, 2018: 489). Una de las premisas para comprender la importancia de este congreso es que fue la asamblea «más numerosa, compleja y amplia [...] de este tipo que haya tenido jamás en España» (Batanaz, 1976: 282). La novedad de ese Congreso con respecto a los dos anteriores fue contar con una Sección propia dedicada a la educación de la mujer: «Concepto y límites de la educación de la mujer y de la aptitud profesional de esta» (Batanaz, 1976: 283). En la intervención de Pardo Bazán titulada «Relaciones y diferencias entre la educación de la mujer y del hombre», la escritora acabó por criticar el egoísmo de los ideales masculinos de una educación sesgada por razón de sexos (Gabriel, 2018: 493):

[E]ste sistema educativo, donde predominan las medias tintas, [...] limita a la mujer, la estrecha y la reduce, haciéndola más pequeña aún que el tamaño natural, y manteniéndola en perpetua infancia. Tiene un carácter puramente externo; es, citando, más una educación de cascarilla; y si se puede infundir pretensiones y conatos de conocimientos, no alcanza a estimular debidamente la actividad cerebral (extraída de Scanlon, 1986: 28).

El debate sobre el tema de la educación femenina se enmarca en una España que contaba con un índice de analfabetismo femenino de un 86% hacia 1860, con una

---

<sup>3</sup> Luis Batanaz describe en su artículo de 1976 que el primer Congreso Pedagógico se reunió en Hamburgo en 1848 bajo el nombre del «Asamblea de los Maestros alemanes del Norte». Esta organización se fundió con la Asociación General de los Maestros Alemanes, y a partir de 1851 se comenzaron a celebrar anualmente, hasta expandir ese modelo de reuniones por todo el continente europeo (Batanaz, 1976: 271-272).

reducción al 71% en 1900 (Nash, 1994: 164). Para Rosa M<sup>a</sup> Capel, la deficiencia educativa traspasaba las fronteras sociales y era una característica generalizada (Capel, 1989: 166).

La oferta educativa en España era pública, privada o religiosa. Con todo, los grandes esfuerzos para mejorar la educación a finales del siglo XIX se debieron a la educación privada, sobre todo aquella heredera de las ideas krausistas. En un primer momento, las figuras cercanas a este pensamiento fomentaron las «Conferencias dominicales para la mujer», impartidas por hombres cercanos al krausismo y a la Institución Libre de Enseñanza con el objetivo «de convencer a la gente de que la mujer [tenía] que recibir una educación más extensa si se qu[ería] que cumpl[iese] su misión en la vida» (Scanlon, 1986: 31). Las Conferencias pasaron a tener lugar en el Ateneo Artístico y Literario de Señoras, creado en 1869, y se reconvirtieron en clases, constituyéndose un curso completo en 1870. De ahí nació la Escuela de Institutrices y la Asociación para la Enseñanza de la Mujer (Scanlon, 1986: 33-36).

El impulso de la educación privada fue una llamada de atención al Estado en relación a la necesidad de reformas su modelo educativo. La formación de maestras y maestros era deficiente, y además escaseaban el material didáctico y las bibliotecas (Scanlon, 1986: 41-42). Pero Scanlon advierte de un problema básico:

[E]l verdadero problema radicaba en el hecho de que la educación estaba inextricablemente unida a la política. La política de los liberales tendía al control estatal de la educación, mientras que la de los conservadores propendía a preservar la influencia de la Iglesia. [...] El resultado era la consiguiente confusión en la legislación educacional a derogar un gobierno de los decretos del gobierno anterior (Scanlon, 1986: 45).

En cuanto a la educación superior de la mujer, los datos de matriculadas en las facultades españolas son aclaratorios por sí solos. Carlos E. del Árbol y Ángela Olalla Real (1993: 298) ponen sobre la mesa el dato de que en 1910 había 21 mujeres universitarias en España, número que subió a 345 en 1920. En 1927 estaban matriculadas 1.681, lo que significó que la presencia femenina en la universidad ya no era un «mero testimonio» (Capel, 1989: 316). Es necesario destacar la actuación de la Residencia de Señoritas, nacida en 1915 gracias a la iniciativa de María de Maeztu, ya que «abrió una nueva brecha a favor de la educación superior de la mujer al proporcionar un lugar de residencia para aquellas jóvenes que querían estudiar en la universidad, y facilidades culturales y científicas» (Scanlon, 1986: 56).

Por ello, no se puede olvidar que «muchas iniciativas dirigidas a la mejora de la escolarización y enseñanza femenina y su dignificación fueron promovidas por la Institución Libre de Enseñanza y María de Maeztu» (Nash, 1994: 168-169). La Institución Libre de Enseñanza nació en 1876 como protesta contra un Decreto en el que el ministro Orovio prohibía la libertad de cátedra (Caminero Pérez, 2016: 16). Los nombres de algunos de sus fundadores –herederos de las ideas krausistas introducidas en España por Julián Sanz del Río– fueron Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate o Nicolás Salmerón. Este pensamiento representaba un giro a la cultura tradicional del país. En su «Programa», bajo el ideal de cimentar la educación en la escuela mixta, se establecían como objetivos educar a niños y niñas desde el máximo respeto, proporcionarles una cultura general orientada a ser, ante todo, hombres y mujeres capaces de gobernar sus vidas a través de todas sus facultades y de acuerdo con sus aptitudes y vocación escogidas (I.L.E., 1918: 217-224). Esta entidad privada, laica y liberal, que buscaba educar a las futuras élites intelectuales del país, tuvo su reflejo en posteriores iniciativas como la creación en 1907 de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas y el Museo Pedagógico, además de la Residencia de Estudiantes (fundada en 1910) y la Residencia de Señoritas.

Rosa M<sup>a</sup> Capel advierte que, además de las reformas krausistas, existió interés también en la instrucción de las mujeres en el reformismo católico, poniendo como ejemplo a María de Echarri, fundadora de los sindicatos femeninos obreros e inspectora de trabajo (Capel, 1989:169).

La II República estableció una educación laica, unificada, gratuita y obligatoria, además de declarar la libertad de cátedra. Estos principios estaban inspirados en el programa de la Institución Libre de Enseñanza y en el programa educativo del PSOE (Caminero Pérez, 2016: 15).

Uno de los mayores logros de los años republicanos fueron las Misiones Pedagógicas. Estas estaban inspiradas en la iniciativa de la mencionada Institución Libre de Enseñanza, con la cual Giner de los Ríos pretendía una renovación cultural y pedagógica para educar a una nueva generación de niñas y niños para transformar España (Caminero Pérez, 2016: 17). El Patronato de las Misiones Pedagógicas se creó por Decreto de 29 de mayo de 1931, con el objetivo de «difundir la cultura general, la moderna orientación docente y la educación ciudadana en aldeas, villas y lugares, con especial atención a los intereses espirituales de la población» (Canes Garrido, 1993: 150).

Bajo la dirección de Manuel Bartolomé Cossío, sus líneas de actuación fueron tres: el fomento de la cultura general, la orientación en el ámbito educativo, y la orientación del progreso ciudadano.

Es preciso anotar que las Misiones Pedagógicas eran un proyecto antiprofesional, es decir, con un «contenido de otra naturaleza distinto al escolar que excede de lo que ella puede dar» (Canes Garrido, 1993: 152), dirigido a todo tipo de público rural que no podía disfrutar de las mejoras sociales y culturales que sí era posible en las capitales. Llevaban a los pueblos bibliotecas, un servicio de música y cinematografía, el Museo del Pueblo, el Coro y el Teatro del Pueblo y el Retablo de Fantoques, así como cursos para maestros y reuniones públicas para reafirmar en los ciudadanos la conciencia democrática y de derecho (Canes Garrido, 1993: 157-160).

## **2.2. Los modelos de mujer**

Existieron modelos antagónicos femeninos entre el último tercio del siglo XIX y las tres primeras décadas del XX. Pero es necesario entender, ante todo, que los llamados «modelos» son siempre fruto de una construcción social y económica determinadas, y por ello, potencialmente modificables.

En la España decimonónica se mantenía un modelo tradicional de mujer fuertemente, si no completamente, influenciado por el pensamiento católico. El prototipo de modelo femenino era el llamado «Ángel del hogar», «la Perfecta Casada» o «la Mujer de su Casa» (Nash, 1994: 161). El origen de este ideal se encontraba en el pensamiento patriarcal de que la mujer y el hombre poseían naturalezas y funciones opuestas, por lo que sus esferas de actuación eran también diferentes (Capel, 1989: 313). Se inventaron, de esta manera, dos mundos distintos: el hombre estaría destinado a la esfera pública, de la política y actuación en la vida social; mientras que la mujer quedaría reducida y encerrada en la esfera privada, en el hogar. Ese hogar era su espacio por excelencia y su misión no estaría dedicada a la vida pública, sino a la familiar (Capel, 1989: 313). María José González Castillejo (1989: 344) afirma que, reduciendo a la mujer al ámbito doméstico, la Iglesia legitimaba la estructura social basada en la familia patriarcal.

Este ideal de base católica fue sustentado por la ciencia (Capel, 1989: 314). En ese ámbito pueden destacarse los estudios de Gregorio Marañón y su teoría de la

diferenciación sexual y de la complementariedad entre los sexos, los cuales revisa por Mary Nash:

Marañón presentó una versión modernizadora de fundamentación médica y científica de los modelos de género. Partió del principio de que la mujer no es un ser inferior sino diferente del varón, pero le adjudica un rol social complementario al del hombre. [...] Desde su perspectiva, la maternidad y la perpetuación de la especie representa la suprema misión de la mujer, destino que comporta la negación o, como mínimo, la subordinación de cualquier otra actividad femenina. Este discurso de género difundido en la sociedad española de los años veinte y treinta fue de gran peso por su autoridad médica y científica, representando, asimismo, un eficaz mecanismo simbólico en el imaginario colectivo para legitimar roles sociales diferenciados para las mujeres (Nash, 1994: 162).

Como se puede apreciar en las líneas anteriores, solo eran posibles tres estados para la mujer: hija, esposa o madre, lo cual la dejaba siempre subordinada a un hombre, primero el padre y luego el marido, respaldado en el artículo 59 del Código Civil (Scanlon, 1986: 129). No obstante, la mujer soltera, a pesar de las implicaciones negativas de cara a la sociedad, poseía una posición legal análoga en varios aspectos a la del hombre, como la posibilidad de enajenar y gravar sus bienes, arrendar y comprar los ajenos, ser depositaria o depositante, prestamista o prestataria, fiadora de otro o contratar y hacer testamento (Scanlon, 1986: 123).

Por tanto, a la mujer se le requería ser humilde, cariñosa, tierna, abnegada, obediente y, sobre todo, sumisa. La religión debería ser la norma de su pensamiento para gobernar su casa; y su labor, criar a los hijos. Las estructuras patriarcales se perpetuaban desde el momento en que se diferenciaba la educación de los hijos según su sexo: a los niños se les orientaba hacia lo intelectual, mientras que a las niñas se las educaba con el horizonte del matrimonio (Capel, 1989: 313-314). Es decir, era una educación que debería dirigirse al «corazón y no a la inteligencia, estableciendo *a priori* la inferioridad intelectual de la mujer, amén de fomentar su formación religiosa» (González Castillejo, 1989: 347). Emilia Pardo Bazán había denunciado en un artículo publicado en *La España Moderna* en 1890 que «los avances culturales y políticos logrados a lo largo del siglo XIX [...] sólo habían servido para incrementar las distancias entre los sexos, sin promover la emancipación femenina» (cita extraída de Nash, 1994: 159).

Un escritor de la época, Vicente Bas y Cortés, publicó en 1876 un libro titulado *El casamiento, del modo de verificarlo con acierto*, en el que admite la capacidad de la mujer para la educación superior, pero que el castigo por la erudición sería la soltería (Scanlon, 1986: 26). Este argumento es muy efectivo, si se tiene en cuenta lo que se ha

expuesto en líneas anteriores: la mujer había de ser educada para el matrimonio y la crianza de los hijos. A partir de ese libro surgió un modelo de mujer llamado «mujer instruida», que sería una mezcla entre la «mujer sabia» –aquella erudita condenada a la soltería– y la «mujer ignorante». En el nuevo modelo propuesto, la mujer «deberá tener conocimientos para ser buena compañía de su marido, y para no ser una esclava doméstica, y será capaz de educar a sus hijos en vez de llenarles la cabeza de supersticiones. También será una buena conversadora en sociedad» (Scanlon, 1986: 27). Pero esto no hacía más que sostener y perpetuar el sistema patriarcal, dominado por la figura masculina, y no ofrecía garantías para la emancipación intelectual y social de la mujer.

El nuevo siglo trajo consigo a España el movimiento feminista importado de países como Estados Unidos e Inglaterra. Se convirtió en una fuente de reivindicación para tomar conciencia de la necesidad de mejorar la enseñanza femenina y base para la aparición de nuevas formas de concebir la figura de la mujer (Nash, 1994: 168).

Fue a partir de los años diez y, sobre todo, en la década siguiente, cuando el país «comenz[ó] a familiarizarse con otras formas de pensar la mujer, de definir su naturaleza, sus aptitudes, sus funciones como individuo, como miembro de una familia y como integrantes de una comunidad» (Capel, 1989: 316), dado que la situación económica y social hacía evidente el desfase del discurso anterior. Los precursores de esta mentalidad fueron muchos intelectuales liberales próximos a la Institución Libre de Enseñanza, anarquistas y socialistas.

El nuevo modelo femenino se llamó «la mujer moderna». Desde la idea base de igualdad entre sexos por naturaleza, se explicaba que la causa de la inferioridad femenina ha sido fruto de su educación. Ambos sexos tenían, entonces, las mismas capacidades intelectuales (Capel, 1989: 317). Dicha base teórica chocaba categóricamente con el modelo femenino anterior, profundamente arraigado en la mentalidad social, y por ello surgió la necesidad en aquel momento de crear, como había hecho Vicente Bas y Cortés, un modelo «mixto»:

Así expresado, el nuevo modelo femenino chocaba frontalmente con lo que hasta entonces establecido y su realización llevaba implícitos no pocos peligros para la estructura hasta entonces establecida y llevaba peligros para la estructura socio-familiar vigente. Por ello, a la hora de llevarlo a la práctica se trató de encontrar una fórmula intermedia que sintetizase algo de lo “viejo” con algo de lo “nuevo”, a fin de que la evolución se produjese a un ritmo adecuado, a un ritmo que permitiese asimilar los cambios sin que se derrumbase de golpe la organización establecida. En

aras de la convivencia y conveniencia sociales, el principio de la absoluta igualdad de los sexos es sustituido, de momento, por la idea de que sin ser inferior la mujer al hombre sí que es diferente en su aspecto físico, en sus aptitudes y capacidades. De esas diferencias nacen los distintos comportamientos tradicionales, y puesto que emanan de la naturaleza, es preciso conservarlos (Capel, 1989: 317).

La capital de España fue un lugar estratégico por la ebullición cultural que se produjo en los años veinte. El Madrid vanguardista creó esa concepción de mujer moderna, estudiada por Shirley Mangini en *Las modernas de Madrid* (2001). Ernestina de Champourcin fue una de las protagonistas de ese ambiente:

El Madrid de los años 20 trajo consigo a una *mujer nueva*: trabajaba o estudiaba, hacía deporte y rechazaba el papel designado de *ángel del hogar*. [...] [L]as mujeres irrumpieron en el mundo cultural con mucha energía. En los cines, en los bailes, los cafés y los clubes, en la universidad, en las escuelas y las tertulias, las modernas pudieron por primera vez tener contacto con los hombres, a veces incluso sin vigilancia “apropiada” (Mangini, 2001: 30-32).

Varios aspectos definían a esta mujer moderna nacida a partir de los avances de la revolución Industrial y de la necesidad de que las mujeres se incorporaran al mundo laboral y se proclamaran como sujeto independiente durante la I Guerra Mundial (Mangini, 2001: 74-75) (Balló, 2016: 27). Esa mujer era moderna por «su formación cultural y profesional, por su conciencia política liberal (a veces feminista), aplaudía los avances tecnológicos y reflejaba la modernidad en su aspecto físico y forma de vestir» (Mangini, 2001: 75). Por otra parte, pertenecía a la burguesía o a la aristocracia, lo que permitía su formación e ingreso en carreras profesionales, aunque con muchas dificultades. Es curioso que estas mujeres modernas a menudo «procedían de familias mixtas, de padres o madres extranjeros casados con españoles/as, cuya mentalidad las apartaba visceralmente de los valores tradicionales del país» (Mangini, 2001: 196, nota).

Pero el término «moderna» también lo reserva la autora para un ámbito de actuación reducido: aquellas mujeres escritoras o artistas que siendo vanguardistas o no, lucharon por abrir un camino propio en el mundo cultural marcado por la dominación masculina (Mangini, 2001: 77).

En todo esto se hace evidente que al margen de esta situación estaba la mujer obrera y la de las clases más desfavorecidas. Mujeres y niñas estaban destinadas a trabajar en oficios considerados bajos, como empleadas domésticas, costureras, lavanderas o planchadoras, si no en las fábricas. Las cigarreras y las empleadas en las industrias textiles eran las representantes típicas de la mujer obrera (Capel, 1975: 108). Y todo ello en

condiciones deficientes y con ínfimos jornales, lo cual fue denunciado durante mucho tiempo por las asociaciones sindicales y feministas del país (Scanlon, 1986: 80).

La lucha feminista por el derecho al trabajo se centró en mujeres de clase media burguesa, dado que las mujeres de la aristocracia –como Champourcin– estaban dedicadas a la caridad; y el trabajo en las de clases obreras era considerado natural:

La polémica sobre el derecho al trabajo de la mujer se centraba principalmente en el derecho de las mujeres de clase media a ingresar a profesiones liberales. Las mujeres aristócratas apenas participaron en la lucha, y el trabajo de las mujeres de clase baja o era aceptado como parte del orden natural de las cosas o se consideraba lamentable pero inevitable. Las mujeres de clase baja proporcionaban fuerza de trabajo barata, y no suponían una amenaza [...].

La mujer de clase obrera ya estaba “emancipada” del hogar por necesidad, pero al ser esta una emancipación que no constituía una amenaza psicológica ni económica, los que tenían interés en que se mantuviese la organización social y económica existente no hacían nada por combatirla (Scanlon, 1986: 64, 92).

El feminismo español, en auge ya en los años de entreguerras, fue el sustento de la lucha por la mejora educativa y laboral de las mujeres, como se ha justificado en líneas anteriores: «[e]ra un feminismo de base, cuya primera y más esencial meta era según la burguesía un imprescindible movimiento pedagógico masivo para que las mujeres españolas pudieran emanciparse», que se sumó la reivindicación por los derechos civiles y el sufragio (Mangini, 2001: 92).

Con la II República, la igualdad entre hombres y mujeres se convirtió en una «posibilidad real» (Scanlon, 1986: 261). Sin embargo, el carácter efímero del periodo impidió el arraigamiento profundo de los nuevos ideales en la mayoría de la sociedad española. Sí es cierto que durante la dictadura de Primo de Rivera hubo trece mujeres en la Asamblea Nacional, pero no podían intervenir en asuntos de Estado (Mangini, 2001: 29). Geraldine Scanlon lo interpreta como un «interés paternalista que, a pesar de todo, dejaba inalterada su posición [la de la mujer]» (1986: 261). Por ello, una de las cuestiones fundamentales de reivindicación durante los primeros años de la República fue el derecho al voto femenino. Este debate había sido revitalizado por el movimiento sufragista en los años noventa del siglo XIX, y los primeros países en conseguir el voto para las ciudadanas fueron Nueva Zelanda (1893), Australia (1902) y Finlandia (1906), así como algunos estados de Estados Unidos (Scanlon, 1986: 4; 150).

Las protagonistas del debate en España fueron Clara Campoamor, Victoria Kent y Margarita Nelken. El Gobierno Provisional declaró mediante decreto el 8 de mayo de

1931 el derecho a voto a todos los hombres mayores de 23 años y así como también que las mujeres y los curas podían ser elegidos para ser diputados. En las elecciones de junio de aquel mismo año fueron elegidas parlamentarias Clara Campoamor por el partido socialista y Victoria Kent por el partido radical-socialista (Capel, 1975: 177, 274). La primera fue defensora del voto femenino, mientras que Kent –y también Nelken–, al igual que los republicanos de izquierdas y los de su propio partido, se opuso (Scanlon, 1986: 275). Los argumentos de ambas fueron los siguientes:

Kent propuso que se aplazara la concesión del voto a la mujer no como cuestión de capacidad de la mujer, sino de oportunidad para la República. El momento oportuno sería al cabo de algunos años, cuando las mujeres pudiesen apreciar los beneficios que les ofrecía la República. Clara Campoamor replicaba diciendo que la mujer había demostrado sentido de la responsabilidad social, que el índice de analfabetos era mayor en los hombres que en las mujeres y que solo aquellos que creyesen que las mujeres no eran seres humanos podrían negarles la igualdad de derechos con los hombres (Scanlon, 1986: 277).

Rosa M<sup>a</sup> Capel dibuja un panorama sobre lo que opinaban las españolas acerca del sufragio femenino en aquel momento, dividiéndolas en tres grupos. En el minoritario agrupa a las afiliadas al Lyceum Club Femenino, a la Asociación de Mujeres Españolas (ANME) y a otras agrupaciones que habían introducido en los años veinte el movimiento feminista en el país. A ellas también se podría añadir las mujeres de los sindicatos obreros femeninos (Capel, 1975: 193-194). Un segundo grupo estaría conformado por mujeres de clase media y alta para las cuales el voto de la mujer sería el medio para evitar que España «sigu[iese] caminando por la *senda descarriada*». Por último, en el grupo más numeroso, se encontrarían las mujeres españolas de clase obrera a las que solo les importaba sacar adelante su casa y, por tanto, no comprendían qué significaba el sufragio femenino, «inmersas en la triste realidad de su existencia, analfabetas, rodeadas de pobreza embrutecedora desde que nacen hasta que mueren, [...] sin más horizonte que su casa y su trabajo» (Capel, 1975: 195).

Las primeras elecciones en las que las mujeres ejercieron su derecho al voto fueron las de 1933, en las que la coalición de derechas se hizo con el poder. La población femenina fue inculpada por el voto a la derecha, pero Clara Campoamor consideró que culparlas se convirtió en el «chivo hebreo cargado con todos los pecados de los hombres, y ellos respiraban tranquilos y satisfechos de sí mismos cuando encontraron esa inocente víctima a cuenta de la cual salvar sus culpas» (Capel, 1975: 279).

Podemos concluir que, a pesar del profundo cambio social y la mejora de la posición de la mujer en España desde los albores del siglo XX hasta 1936, nunca se superó la imagen tradicional católica de la mujer. Quizá se pueda explicar en el origen del feminismo a la española, nunca tan radical y rupturista como otros feminismos europeos y americanos. De nuevo, Geraldine Scanlon propuso la siguiente teoría:

Una de las posibles razones por la que España no produjo un movimiento feminista importante puede deberse a la estructura e interese de clases que emergieron gradualmente en la Restauración. El feminismo internacional prospero en países con una clase media fuerte y fiel a los principios de la democracia liberal. En España a partir de la Revolución del 68 los estratos más altos de la burguesía se comprometieron con las clases dirigentes tradicionales y aceptaron el sistema político. Las clases bajas, que inicialmente había apoyado la revolución se desilusionaron y comenzaron a crear sus propias organizaciones. [...] El único partido burgués que ofrecía algo a la mujer era el principal partido de la pequeña burguesía: los republicanos federales. [...]

Las fuertes tensiones políticas y sociales de España perjudicaron el desarrollo del feminismo en el siglo XX. el movimiento fue tachado de irrelevante y burgués por la izquierda, y la derecha vio claramente, tras su desconfianza inicial, que la mejor manera de debilitar el movimiento era apoderarse de él, y explotarlo para sus propios fines. El movimiento se debatió, por tanto, entre la indiferencia de la izquierda y las ambiciones de la derecha, y por ello se consiguió muy poco (Scanlon, 1986: 10-11).

La dictadura franquista aniquiló los derechos adquiridos de las mujeres y las suprimió de cualquier puesto de responsabilidad en el nuevo panorama sociopolítico hasta la democracia, a partir de 1975 (Arce Pinedo, 2015: 414). Se retomó la imagen clásica gracias a la acción de la Sección Femenina de las FET y las JONS dirigida por Pilar Primo de Rivera, que tenía el propósito de

llevar los valores del régimen a tantas mujeres como fuera posible, en la creencia de que ésta era la llave maestra para lograr la conversión de la población en su conjunto a través de la labor adoctrinadora que las mujeres como madres llevarían a cabo en el hogar (Arce Pinedo, 2015: 415).

### **2.3. La sociabilidad femenina**

El estudio de Geraldine Scanlon (1986) ofrece mucha información sobre las asociaciones femeninas a lo largo del periodo que estudiamos (1868-1974). Gracias a esta información es posible ofrecer un breve esbozo sobre las distintas asociaciones femeninas desde la Revolución de 1868 hasta 1936, diferenciando aquellas organizaciones orientadas hacia la mujer obrera, y hacia la mujer burguesa y de clase alta. Estos grupos fueron el sustento del movimiento feminista español, así como promotores fervientes de la educación de la mujer. Shirley Mangini se remonta a 1787 para datar la creación de la

primera organización pública femenina que, como ella evalúa, se interesó por la educación de la mujer: la Junta de Damas (Mangini, 2001: 19).

Algunas de las asociaciones creadas por y para mujeres de las clases acomodadas fueron el Ateneo Artístico y Literario de Señoras (1869), la Cruzada de Mujeres Españolas (1921), la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas (1922) o la Unión de Damas Españolas del Sagrado Corazón (1908). Muchas eran de raigambre católica, como la Acción Católica de la Mujer (1919), que sirvió de instrumento para la reorganización del movimiento católico social femenino (Arce Pinedo, 2015: 127).

Entre ellas es necesario destacar la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), que actuó de puente con otras organizaciones dirigidas a las mujeres de la clase trabajadora. Fue creada en 1918 y marcada por un corte conservador y católico, además de estar dirigida por mujeres de clase media y alta (Scanlon, 1986: 100, 203). Su nacimiento estuvo vinculado a la actividad de la Residencia de Señoritas, lo que podría explicar que, a pesar del origen católico, criticaba las organizaciones que defendían un interés religioso (Arce Pinedo, 2015: 124). El programa de actuación de la ANME fue amplio: defendieron el derecho de la mujer a ingresar en las profesiones liberales y a desempeñar ciertos cargos oficiales, la igualdad salarial, la promoción de la educación y la ayuda a las mujeres de la clase obrera (que se tradujo en acciones como la fundación de hospitales para muchachas del servicio doméstico, la declaración de obligatoriedad de su educación básica y la obligación de las señoras de dejar que sus criados asistieran a clases de lectura y escritura) (Scanlon, 1986: 296).

Con todo, esta misma autora advierte que

es posible que los sindicatos católicos de mujeres estuviesen inspirados por un deseo sincero de ayudar a las obreras, pero a pesar de todo, consciente o inconscientemente, defendían los intereses de la clase de los patronos que ayudaban a mantener la jerarquía establecida (Scanlon, 1986:100).

Las instituciones anteriores deben diferenciarse de aquellas formadas desde los sectores trabajadores de la sociedad. Podemos destacar la Unión Republicana Femenina, fundada en 1931 por Clara Campoamor, que organizaba clases nocturnas y charlas dominicales para la instrucción de las mujeres trabajadoras (Scanlon, 1986: 8). No menos importante fue la Federación Sindical de Obreras, que agrupaba sindicatos católicos creados por María Echarri (Scanlon, 1986: 97, 217).

Es preciso tener muy presente el hecho de que la atención a las mujeres de clases obreras procedía muchas veces de mujeres de clases altas. Esta condición se debe esencialmente a las diferencias abismales en las situaciones socioeconómicas, lo que genera costumbres, ideales, ocupaciones y modos de regir la vida que diferían entre grupos sociales y condicionaban el desarrollo personal de unas y otras (Capel, 1975: 26).

Esto puede significar varias cosas: la primera pone de relieve la doble tarea de la mujer trabajadora, pues tenía que acudir a su jornada laboral –en condiciones precarias– y al mismo tiempo ocuparse de su casa y de los hijos. Les impedía poder disfrutar del tiempo libre que las mujeres de la burguesía poseían, poniendo en evidencia su calidad de vida. En segundo lugar, el hecho de que estas mujeres pusieran su empeño en las más desfavorecidas puede identificarse con un sentido maternal –análogo al paternalismo– y condescendiente hacia sus congéneres de estratos sociales inferiores. Por último, se pueden interpretar estos gestos como propios del modelo al que estaban sometidas las mujeres: la mujer cristiana obligada por la doctrina católica a cuidar de los pobres y los desamparados ¿No sería esta ayuda, entonces, más que un interés por *ganarse el cielo*? Scanlon también lo critica, y proclama que «estas tendían a estar inspiradas por un sentido del deber cristiano y no por un verdadero sentido de la solidaridad» (1986: 206).

#### **2.4. El Lyceum Club Femenino de Madrid**

Fue una de las empresas más importantes de la sociabilidad femenina en Madrid de los primeros años del siglo XX. De hecho, la crítica está de acuerdo en considerar el Lyceum Club femenino como la primera asociación feminista y cultural del país (Hurtado, 1999: 23, 28). Es decir, se entiende que el auge del movimiento feminista se completa con la fundación de este Club (Capel, 1985: 128). Un artículo que apareció en el *Heraldo de Madrid* el 5 de noviembre de 1926, firmado por Vicente Sánchez Ocaña, lo anunciaba así: «[l]a primera Sociedad femenina española que no tiene las intenciones tradicionales se inauguró anoche» (Sánchez Ocaña, 1926: 1). El Lyceum Club Femenino difería de los principios de las organizaciones previamente mencionadas, dado que su Reglamento establecía claramente el hecho de ser laica y apolítica. Las asociaciones aludidas anteriormente eran «asociaciones sufragistas fundamentalmente, moderadas y con fines exclusivos» (González Naranjo, 2015: 225), porque, por ejemplo, la ANME no quería posturas radicales y deseaba situarse dentro de un feminismo católico, y la Unión de Mujeres Españolas solo se manifestaba por el sufragio femenino.

El Lyceum se inspiró en clubs fundados años antes en Londres, París y otras capitales, y así lo muestra su Reglamento. El primero de todos apareció en 1904 en Londres por iniciativa de Constance Smedley-Armfield (1881-1941). Esta dama logró romper con el ideal de la mujer victoriana, que no distaba de aquel dominante en el resto de Europa, con el objetivo de construir «un centro de reunión de la mujer con intereses culturales y artísticos» (Hurtado, 1999: 24).

Tanto el Lyceum Club original como sus homólogos en el resto de Europa fueron una plataforma donde mujeres de todos los medios y profesiones podían conocerse y reunirse, organizar conferencias, recepciones y también fiestas (Hurtado, 1999: 24). Carmen Baroja explicaba los orígenes del club español:

Por entonces [1926] veníamos reuniéndonos unas cuantas mujeres con la idea, ya muy antigua en nosotras, de formar un club de señoras. Esta idea resultaba un poco exótica en Madrid y la mayoría de las que la teníamos era por haber estado en Londres, donde eran, y supongo que siguen siendo, tan abundantes. La que presidía nuestras reuniones era María de Maeztu, que además había puesto a nuestra disposición los salones de la Residencia de Señoritas norteamericanas de la calle de Miguel Ángel. Las reuniones iban siendo cada vez más numerosas y allí nos juntábamos todas o casi todas las mujeres que en Madrid habían hecho algo y que por ellas o por sus maridos tenían una representación (Baroja, 1998: 89).

También Isabel Oyarzábal lo manifiesta en una entrevista en la revista *La Esfera* del 20 de noviembre de 1926:

Hace tiempo que queríamos tener una casa donde poder reunirnos y traer a nuestras amigas, señoras extranjeras. Al llegar a España se lamentaban ellas, y nosotras, de no tener un club, como los tiene las mujeres en París, Londres, Berlín, Roma y Ámsterdam. [...] Trataremos de fomentar en la mujer el espíritu colectivo, facilitando el intercambio de ideas y encauzando las actividades que redunden en su beneficio; aunaremos todas las iniciativas y manifestaciones de índole artística, social, literaria, científica, orientadas en bien de la colectividad. Nuestros propósitos son amplios y generosos (Romano, 1926: 10).

El citado Reglamento ponía de manifiesto tres objetivos esenciales:

- a) Defender los intereses morales y materiales de la mujer, admitiendo, encauzando y desarrollando todas aquellas iniciativas y actividades de índole exclusivamente económica, benéfica, artística, científica y literaria que redunden en su beneficio.
- b) Fomentar el espíritu colectivo, proporcionando a sus asociadas, en el local de la Sociedad, cuantas comodidades sean posibles para hacerles agradable su estancia en él, facilitando así el intercambio de ideas y la compenetración de sentimientos.
- c) Organizar obras de carácter social y celebrar sesiones, conferencias, cursillos, concursos, excursiones y fiestas, privadas o públicas, dentro de los límites que marca el apartado a) (Lyceum, 1924: 3).

Y, en palabras de María de Maeztu, el Lyceum respondía a estos principios:

tratamos de proporcionarnos con este club un lugar cómodo y agradable, en el que entretenernos algunos ratos, es algo más que un centro de recreo lo que se pretende hacer, se intenta facilitar a las mujeres españolas, recluidas hasta ahora en sus casas al mutuo conocimiento y la mutua ayuda. Queremos suscitar un movimiento de fraternidad femenina; que las mujeres colaboren y se auxilien... Por ejemplo: asistir a muchachas que en cualquier campo de la actividad estén pugnando por abrirse camino y luchen con los obstáculos con que siempre se tropieza al empezar a trabajar. [...] También deseamos intervenir activamente -con ánimo pacífico y ajeno a «tendencia política o religiosa»- en los problemas de nuestro país (Sánchez Ocaña, 1926: 1).

La asamblea constituyente se celebró el 4 de abril de 1926, en la sala de Juntas del número 8 de la calle Miguel Ángel, en Madrid, uno de los locales de la Residencia de Señoritas que dirigía María de Maeztu. Ese día, las ciento quince socias *fundadoras*, aprobaron los estatutos del club, copiando literalmente los del primer Lyceum, el de Londres<sup>4</sup>.

Se creó una comisión –integrada por Carmen Gallardo, María Martos, Pilar de Zubiaurre, Mabel Rick, Pura Maórtua y las hermanas Graa– que se encargó de acondicionar las instalaciones de la calle de las Infantas, 31, conocida como la Casa de las Siete Chimeneas. Antes de la inauguración oficial el 4 de noviembre de 1926, las socias se embarcaron en un proyecto de recaudación de fondos para su organización<sup>5</sup>. Dado que el Lyceum era una iniciativa privada, no contó con ayuda oficial. Carmen Baroja organizó funciones y rifas de cuadros en su teatro de cámara particular, *El Mirlo Blanco* (Rodrigo, 1996: 26). Hubo donaciones económicas –además de establecerse una cuota mensual de diez pesetas– y pintores como Ignacio de Zuloaga y Ramón de Zubiaurre donaron obras de su colección particular para ponerlas a subasta o mediante rifas (Hurtado, 1999: 26).

El nacimiento de este Club no hubiese sido posible sin la actuación de María de Maeztu, pedagoga de profesión, que ya era una figura de renombre en el mundo público español durante el periodo de entreguerras en España. Otra de sus empresas había sido la creación en 1915 de la Residencia de Señoritas, institución análoga en muchos aspectos a la Residencia de Estudiantes, que funcionaba desde 1910. Esta marcó un hito en el establecimiento de un espacio oficial para mujeres que deseaban perseguir una enseñanza

---

<sup>4</sup> En el reglamento del Lyceum se establecen cuatro tipos de asociadas: fundadoras, protectoras (asociadas que al darse de alta contribuyan con 500 pesetas o contribuyan de manera especial al sostenimiento de la asociación), de número y transeúntes (con domicilio fuera de Madrid). Para serlo, deberían ser mayores de diecinueve años o quince si era pariente de alguna asociada (Lyceum, 1934: 4-6).

<sup>5</sup> En el transcurso del verano ya se habían asociado veinticuatro socias de número (Hurtado, 1999: 30).

universitaria en España. Maeztu describía que «la labor de la Residencia no se limita a dar a las alumnas una intensa formación intelectual. Intenta ofrecer a las muchachas un ambiente sano, favorable a los ideales morales, utilizando para ello la acción de la vida corporativa en un régimen de *prudente libertad*» (cita extraída de Mangini, 2001: 82). Acogía a jóvenes procedentes de toda España que se trasladaban a estudiar a Madrid. Allí, las residentes estaban en contacto con profesores, escritores, artistas nacionales y extranjeros, realizándose toda clase de intercambios culturales en conferencias, tertulias, lecturas comentadas, representaciones, conciertos, visitas a museos, excursiones a ciudades y pueblos... que muchas veces compartían con los jóvenes de la Residencia de Estudiantes (Rodrigo, 1996: 21)<sup>6</sup>.

María de Maeztu compartía plenamente con la ILE la idea de que solo por medio de una educación europea se podía sacar a España del atraso, que había sido ya anunciada por Emilia Pardo Bazán años antes (Hurtado, 1999: 28).

El Lyceum Club, además de las tertulias privadas, el Ateneo o el Cine Club, brindó una oferta cultural y formativa a muchas mujeres que por diversas razones no se instruyeron en la Residencia de Señoritas, creando un foro propio para cultivar sus intereses. Una amalgama de mujeres de procedencias y edades diversas se reunía en el Lyceum. Las asociadas, pertenecientes a la clase media y alta, consiguieron edificar un lugar de sociabilidad y de creatividad sin precedentes y conformar una élite intelectual (González Naranjo, 2015b: 721) (Bussy, 2003: 614).

Muchas de ellas, antes de su adscripción al Lyceum, formaban ya parte de la expansión intelectual, creadora y política de la ciudad, que conectaba con el «ambiente librepensador de los institucionistas finiseculares que habían fundado organizaciones y creado foros femeninos» (Mangini, 2001: 88). Por poner algunos ejemplos, Isabel Oyarzábal era periodista bajo el pseudónimo de Beatriz Galindo y había sido presidenta de la ANME; Victoria Kent era una renombrada abogada y había sido residente y bibliotecaria en la Residencia de Señoritas; Zenobia Camprubí era escritora, traductora y

---

<sup>6</sup> Cuando se creó el Instituto-Escuela (1918), Maeztu pasó a dirigir la Sección Primaria junto con otras grandes profesionales como María Goyri y su hija Jimena Menéndez Pidal. Su metodología se alejaba de la tradicional: no había libros de texto, sino un cuaderno de trabajo donde las alumnas anotaban las explicaciones del profesor, ni tampoco se estudiaba de memoria. Además, siempre que era posible las clases se impartían al aire libre, se hacían excursiones y practicaban mucho deporte (Rodrigo 1996: 25). Además del Instituto Escuela y la Residencia de Señoritas, la Junta para Ampliación de Estudios había establecido un convenio con el Instituto Internacional, que quedará integrado con la Residencia a partir de 1917. Para más información, consúltese el libro de Carmen de Zulueta y Alicia Moreno *Ni convento ni college. La Residencia de Señoritas* (1993).

trabajaba también en la Residencia de Señoritas; Helen Phipps era directora del Instituto Internacional y María Lejárraga era dramaturga y presidenta de la Unión de Mujeres Españolas (González Naranjo, 2015b: 722). A pesar de todo, hubo un grupo amplio de mujeres que estaban a favor de que el Lyceum se constituyera como un club mixto, entre ellas la propia Maeztu, Carmen Gallardo, Victoria Kent o Trudy Graa. Pero, al aceptar el Reglamento internacional, la presencia de los hombres se redujo solo al salón de té y al permiso de asistir a las conferencias (Aguilera Sastre, 2011: 67).

Si bien en el acta inaugural, en abril de 1926, figuraban ciento quince socias, a finales de 1926 Elena Fortún hablaba de 300 socias y, en 1929, contaba con alrededor de 500 socias (Aguilera Sastre, 2011: 77) (Balló, 2016: 31). Existen varias relaciones que ofrecen la nómina de mujeres que participaban en el Club. Una de ellas es la de Concha Fagoaga (2002, 159-164), quien construyó un censo de 168 nombres junto con información sobre su profesión y actividad en el Lyceum, las entidades externas a las que estaban asociadas, su condición política y con quién estaban casadas. Juan Aguilera Sastre (2011) elabora su propio censo a partir de la información de Concha Fagoaga y de la relación de socias de Zenobia Camprubí conservada en su archivo, pero sin fechar, en la que aparecen 341 nombres de los cuales solo coinciden 106 con los de Concha Fagoaga. Adjuntamos como anexo la relación de Concha Fagoaga, por ofrecer un tipo de información más pertinente para nuestro trabajo.

Además de esos censos, es apropiado recordar los nombres de aquellas mujeres que se encargaron de la primera Junta directiva. Sánchez Ocaña lo ilustró en el *Heraldo de Madrid* del 5 de noviembre de 1926:

Presidenta, doña María de Maeztu.  
Vicepresidentas, señora de Palencia (Beatriz Galindo) y señorita Victoria Kent.  
Secretaria, señora de Juan Ramón Jiménez.  
Vicesecretaria, miss Helen Phipps.  
Tesorera, señora de Salaverría.  
Señoras de Pérez de Ayala, Araquistáin, Álvarez de Vayo, Ucelay, Besteiro, González Martínez, Ortega y Gasset, Fabra Ribas, Mesa, Maeztu, Gutiérrez (“Juan de la Encina”), Díez Canedo, Baroja, Caro Raggio, Baeza, Elorrieta, Marañón... [...] En la actualidad las asociadas del Club son 150, y están en curso infinidad de peticiones de ingreso (Sánchez Ocaña, 1926: 1).

Ernestina de Champourcin fue una de las primeras socias del club, como indicó en muchas entrevistas. Además, se encargó de su Sección literaria (Mangini, 2001: 88). En una entrevista con José Ángel Ascunce aclara que «[f]ui una de las fundadoras del

Liceo. [...] Como responsable de la sección literaria estaba María Baeza. Ésta me llevó de secretaria. Ejercí este cargo hasta la guerra» (Ascunce, 1993: 24).

En la práctica, se pueden establecer distintos grupos de asociadas que compartían las instalaciones del Club en un régimen moderadamente cordial. Marina y Rodríguez defienden que «[l]as universitarias, las profesionales, las vanguardistas formaban la parte más espectacular del Lyceum», pero apunta a otro grupo muy importante al que Concha Méndez llamó «maridas de sus maridos», porque al estar casadas con hombres importantes y cultos, ellas iban a contar lo que habían oído en casa, siendo por ello objeto de muchas burlas por parte de las más jóvenes (Marina y Rodríguez, 2008:93, ambas citas). Otras socias estaban vinculadas a Juan Ramón Jiménez, por amistad o por admiración, como es el caso de Ernestina de Champourcin o María Lejárraga. Carmen Baroja también generó toda una red de asociadas a su alrededor, de la misma manera que también lo hizo el Instituto Internacional (Marina y Rodríguez, 2008: 75-78). Empero, no se puede hablar de compartimentos estancos, sino de una relación de simbiosis entre todas estas mujeres, pertenecieran a la generación o grupo que fuere.

La división del club en Secciones distintas permitía una mejor organización de las actividades culturales, a imagen y semejanza del resto de los Lyceum europeos. El artículo 50 del Reglamento establecía siete Secciones: Social, Musical, Artes Plásticas e Industriales, Literatura, Ciencias, Internacional e Hispanoamericana. También se aclaraba que las asociadas podían pertenecer a una o a varias secciones (Lyceum, 1934: 26-27). Marina y Rodríguez resumieron las funciones de cada sección:

[En la Sección social] se organizan cursillos de Derecho para impulsar la participación activa de la mujer en la vida ciudadana, y se producen numerosos debates sobre la situación de la mujer. Resultado de la labor de esta sección social es también la constitución de la Asociación Auxiliar del Niño, a finales de 1931, modelo de autoeducación infantil, estableciendo para los niños bibliotecas y círculos donde se movieran libremente (se estableció, entre otras, una Biblioteca Infantil en el puente de Vallecas). La segunda de las Secciones del Lyceum es la de música. Esta sección organiza fiestas y conciertos, con la cooperación de artistas como la Argentinita, Adolfo Salazar, La Nieto, la compositora María Rodrigo, etc. La Sección tercera, de artes plásticas e industriales, organiza exposiciones de pintura, escultura y artes industriales. Promueve, de acuerdo con la política del club, a los valores jóvenes, como es el caso de las dos hijas de Sorolla, [...]. La Sección cuarta, la de literatura, organiza conferencias, una de las actividades, que constituyen un enorme éxito. La Sección quinta, de ciencia, sociales, comprende actividades relacionadas con la vida pública y la ciencia doméstica. La Sección sexta, sección internacional, tiene como objetivo, entre otros, la cooperación científica y los asuntos

civiles en el exterior. Estará en constante relación con el Instituto de Ginebra. La presidirá Clara Campoamor, aunque también Zenobia la llegará a dirigir en otra época. Por último, existe una Sección especial iberoamericana, que busca cultivar relaciones con los países de habla hispana. Las asociadas hispanoamericanas organizan comités de hospitalidad y apoyo de sus compatriotas. Una de sus presidentas será, hacia el año 1931, Amalia Galárraga. Entre otras, se asociarán al club Delmira Agustini, Norah Borges, Gabriela Mistral y Alfonsina Storni (Marina y Rodríguez, 2008: 32).

Es fundamental mencionar la existencia de una amplísima biblioteca en las instalaciones del Lyceum, cuya primera directora fue María Lejárraga y posteriormente María Martos Beza. El matrimonio compuesto por María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra y el duque de Alba aportaron buena parte de los fondos de la biblioteca que, para 1928 ya contaba con la generosa suma de 3.000 volúmenes (Aguilera Sastre, 2011: 73, nota) (Capel, 1985: 129) (Hurtado, 1999: 26)<sup>7</sup>.

En los años de funcionamiento del Lyceum, las múltiples actividades que las distintas Secciones organizaban, implementaron una nueva realidad de la mujer como sujeto autónomo y productivo, un requisito indispensable para la modernización que el país estaba experimentando en aquel momento (Hurtado, 1999: 39). Isabel Oyarzábal, en la aludida entrevista en *La Esfera*, adelantaba lo siguiente: «organizaremos obras de carácter social en armonía con los fines de la Asociación, y aquí, en nuestra casa, se celebrarán conferencias, sesiones y fiestas privadas y públicas» (Romano, 1926: 11). Pero las actividades culturales no solo estaban destinadas a las socias, sino que podían asistir también las estudiantes de la Residencia de Señoritas, porque María de Maeztu había conseguido que la Junta directiva autorizara su asistencia como si fueran asociadas (Hurtado, 1999: 35). Rocío González Naranjo (2015) establece una división en tres grandes bloques que nos parece pertinente seguir: actividades educativas, sociales y culturales.

---

<sup>7</sup> A propósito de María Lejárraga, un artículo en el periódico *La Libertad* del 5 de enero de 1927 firmado por un autor anónimo presenta a esta mujer como «la verdadera creadora del Lyceum» (p. 3). Es, para Juan Aguilera Sastre, un dato novedoso, porque siempre se le otorgó un papel secundario en el Club. Se desconoce la veracidad de los hechos, puesto que Lejárraga nunca lo aclaró. Lo que sí es cierto es que ella había formulado las primeras propuestas serias de la creación en España de un club con esas características, a imitación de los clubes norteamericanos en la revista *Blanco y Negro*, el 05-02-1915, en un artículo titulado «Clubs de mujeres». Pero bastantes años antes, Carmen de Burgos había anunciado la creación inminente de un Club similar en Madrid, plasmada en el artículo «Femeninas. Actualidades» en *El Heraldo de Madrid* (p. 2). No obstante, cuando se inauguró el Lyceum Club Femenino, ella se declaró ajena al mismo. (Aguilera Sastre, 2011: 73)

Las actividades sociales estaban constituidas en su mayor parte por cursos de Derecho para las mujeres organizados por la Sección Social, como el de la abogada Matilde Huici a finales de 1929 titulado «Las mujeres en la legislación española»; o el de Clara Campoamor, «Deberes de las mujeres». Estas dos mujeres crearon también un Curso de Iniciación en el Derecho Público en marzo de 1929. Según Hurtado, «la sección social centralizó los numerosos debates sobre las necesarias reforma de las leyes injustas para la mujer», e incluso sugiere que el debate por el sufragio femenino empezó entre Kent y Campoamor allí mismo (Hurtado, 1999: 33). Pero no solo eran sobre Derecho, sino que versaban sobre cosas tan variadas como las de dietética, de Nieves González Barrio en febrero de 1930; o las del doctor Odón de Buen sobre biología entre enero y febrero de 1933. A partir de 1935, se anunció el comienzo de algunos cursos para socias de inglés, francés, alemán y ruso; de taquigrafía, corte, bailes y gimnasia rítmica<sup>8</sup>.

Las denominadas actividades sociales se refieren a iniciativas de las asociadas nacidas de su preocupación por las causas sociales, sobre todo los niños y la educación. De ellas nació la demanda al ayuntamiento de la creación de parques infantiles, o el establecimiento de la Casa del Niño en 1931, una guardería para niñas y niños de madres trabajadoras durante la jornada laboral (Mangini, 2006: 134).

Las actividades culturales se pueden dividir, a su vez, en tres: conferencias, exposiciones y lecturas y teatro. El ciclo de conferencias llevadas a cabo en la Casa de las Siete Chimeneas fue amplísimo y tenían mucho público. Es por ello que la prensa se hacía eco de ellas, «llevada unas veces por el interés de los temas tratados, y otras, por la enorme curiosidad que inspiraba entonces un club de señoras, [...] cuya notoriedad iba cada día en aumento» (Hurtado, 1999: 35). González Naranjo (2015b: 733) menciona algunas de las más célebres, junto con la fecha en la que tuvieron lugar<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Anunciados en la revista *Mundo Femenino*, 102, del 1 de enero de 1935, página 13. Curiosamente, la noticia está ubicada en la sección titulada «Movimiento feminista».

<sup>9</sup> Américo Castro ("Quevedo: un escritor barroco en el Madrid de Felipe IV". 16-03-1927), Marinetti ("La teoría del futurismo", 18-02-1928), Ramón Gómez de la Sema ("Luz de dos siglos", sobre Goya, 16-03-1928), Cipriano Rivas Chérif ("Las faldas del Parnaso español", 12-05-1928; "Cómo no se debe recitar", 09-12-1933; "Poesía y drama: los diez mejores poemas de la lengua española". 28-03-1935), Federico García Lorca ("Imaginación. Inspiración. Evasión", 16-02-1929. Además, dirigió El retablillo de Don Cristóbal, el 26-01-1935); Pedro Salinas ("Moros y cristianos en la literatura del siglo XVI", 06-04-1929). Rafael Alberti ("Palomita y Galápagos (No más artríticos)", 10-11-1929), Manuel Azaña ("Cervantes y la invención del Quijote", 03-05-1930), Luis de Zulueta (Conferencia de velada conmemorativa de Mariana Pineda, 09-06-1931), Edgar Neville (Sobre diversos temas humorísticos cinematográficos, 21-01-1932; "Llamamiento a las madres ¿Cuándo vais a dejar en paz a vuestros hijos?", 25-11-1932), León Felipe, (09-04-1932 con un recital de poesía), Paul Faure, redactor jefe de *Le Populaire* ("La juventud ante la crisis mundial", 12-05-1933), Gustavo Pittaluga ("Revista de Ambos Mundos", 20-12-1934), Miguel de

Una de las anécdotas más sonadas sobre las conferencias en el Lyceum Club fue el episodio de la conferencia de Alberti, titulada «Palomita y Galápagos (No más artríticos)», pronunciada el 10 de noviembre de 1929. Invitado por Ernestina de Champourcin, el poeta apareció disfrazado de payaso acompañado por una paloma y una tortuga, lo cual no agradó al público, por ser demasiado vanguardista. Con un tono socarrón, Alberti atacó a los miembros más importantes de la Generación del 98 y en medio del espectáculo la mayoría de las mujeres abandonó la sala –pues algunas mujeres de los vituperados se encontraban en el lugar–, salvo aquellas más jóvenes dentro de la órbita vanguardista como Pilar de Zubiaurre, Pepita Pla, Maruja Mallo o Concha Méndez (Mangini, 2001: 91). Ernestina de Champourcin, años más tarde, confesaría que ella tuvo que «pagar los platos rotos» por el conferenciante (Champourcin, 1981: 28). Alberti declara en *La arboleda perdida* que sus propósitos eran los que siguen:

Comprobar la últimamente cacareada inteligencia del bello sexo, su buena educación su juventud, su valentía, su amor hacia los animalitos, [...] llevar un poco de animación a la Casa de Venus, [...] y, sobre todo, declarar abiertamente la guerra al artritismo y a la parálisis infantil, así como estudiar el espanto que produce en el *alma misteriosa de la mujer* la pedagógica amenaza de soltar una rata recién cogida por mí en una cloaca o letrina. Y otros buenos propósitos que se han olvidado (Alberti, 1983: 264).

Las exposiciones organizadas en el Lyceum dieron la oportunidad a artistas para hacerse un nombre en la sociedad. Pero podemos destacar las de María y Elena Sorolla, pintora y escultora respectivamente; de las pintoras Marisa Roësset y Ángeles Santos, de la cartelista Juana Francisca Rubio, o de las escenógrafas Victorina Durán y Matilde Calvo Rodero. Las actividades culturales se cierran con ciclos de lecturas y actuaciones teatrales, que cobraron fuerza sobre todo a partir de que en 1935 la dirección de la Sección de Literatura pasara a cargo de Halma Angélico. Son ilustrativas las lecturas de *Espejo de avaricias* por Max Aub en 1936 o de *Raquel encadenada* por Unamuno en 1935, así como recitales de León Felipe en 1932, Eduardo Marquina en 1927 y de Ana María Martínez Sagi en 1931. Ernestina de Champourcin y Concha Méndez participaron en la escritura de unas piezas cortas de teatro para niños con motivo de la celebración de la

---

Unamuno (Lectura dramatizada de Raquel encadenada, 16.12-1935), Benjamín Jamás ("Bibiana y Merlín", 01-06-1929; "Breve introducción a un siglo", 24-05-1930; "Lecciones con Goethe", 20.05-1932; "La decadencia de la voluptuosidad", 23.04-1934; "Retrato de mujer", 12-01-1935; "La doble agonía de Bécquer", 09-12-1935) (González Naranjo, 2015b: 733).

Epifanía en 1929: *Fábrica de estrellas* y *El ángel cartero*, respectivamente (González Naranjo, 2015: 256-260).

Si bien es cierto que una de las condiciones para ser socia del Lyceum era tener en su haber obras artísticas o títulos académicos, el ambiente del Club animó a muchas mujeres a cobrar conciencia de sí mismas y abrirse hacia la producción cultural propia. Por ejemplo, Elena Fortún, animada por María Lejárraga y otras amigas asociadas, comenzó a escribir y a publicar las conocidas aventuras de Celia. Otro caso es el de Carmen Baroja, quien quiso ser orfebre, pero por falta de preparación y de confianza abandonó sus proyectos, en el Lyceum se determinó a escribir y publicar libros y artículos sobre artes populares, folklore, orfebrería antigua... y empezó a ganarse la vida por sí misma. En estas dos figuras se demuestra el alcance individual del Lyceum pero, en términos globales, «su presencia en Madrid y sus múltiples actividades implementaron una nueva realidad de la mujer como sujeto autónomo y productivo, un requisito indispensable para la modernidad del país» (Hurtado, 1999: 39).

A pesar de los éxitos cosechados, demostrados por la prolijidad de notas de prensa de la época, sobre Lyceum Club Femenino se cernió en su contra un grupo considerable de la sociedad madrileña. La batalla se libró mayoritariamente en la prensa, y Antonina Rodrigo sugiere que estaba animada por el hecho de que era la primera asociación femenina que no estaba bajo el feudo de «la sotana» (Rodrigo, 1996: 29). Este sector llegó a acusar a las asociadas de criminales, ateas, excéntricas y desequilibradas, entre otras cosas (Balló, 2016: 29). Incluso se llegó a tildar de desgraciados a los hijos de estas mujeres, por el hecho de tener unas madres *liceómanas* que formaban parte de un casino en el que la mujer perdía su dignidad (Rodrigo, 1996: 30).

Julio Caro Baroja, hijo de la renombrada Carmen Baroja, cuenta de primera mano en sus memorias el sentimiento suscitado por las acusaciones hacia su madre y sus compañeras:

Pronto comenzó a formarse una leyenda desfavorable en torno [al Lyceum], una leyenda desfavorable y fomentada por las gentes de derecha. Las ordinareces, los sarcasmos, las calumnias, cayeron sobre el modesto club, donde unas mujeres pretendían entretenerse de modo amigable e inteligente. Gran crimen. Se las pintó como a unas sufragistas ridículas o anglómanas, como ateas, enemigas de la familia cristiana, etc. Entre las muchas suciedades que ha visto uno en su vida no fue esta campaña de las menores. [...] [C]orrió una anécdota atribuida a don Jacinto Benavente, [...] Se decía que una señorita del Lyceum le había invitado a dar allí una conferencia y que Benavente había contestado, de modo modesto en apariencia,

pero violento en el fondo, que a él no le gustaba dar conferencias “a tontas y a locas” (Caro Baroja, 1978: 65).

Otras asociaciones existentes se sumaron a la campaña de desacreditación del Club, como la Unión de Damas Españolas, que repartieron circulares defendiendo la familia tradicional y católica (González Naranjo, 2015b: 727). Algunos nombres de revistas y periódicos que atacaron al Club fueron *El Siglo Futuro* o *Crónica*, siendo esta última revista contenedora de unos artículos firmados por Josefina Carabias que acusaban al Lyceum de ser frívolo, que permitía a la mujer burguesa «no aburrirse, haciéndose amistades ilustradas y evitando así lo que, según ella podría pasar a una mujer casada y aburrida de su cómoda vida: convertirse en beata o buscarse una amante» (González Naranjo, 2015b: 723).

Pero la crítica que alcanzó un punto culminante por su dureza se compuso de una serie de dieciséis artículos que aparecieron entre junio y noviembre de 1927 en la revista *Iris de Paz* firmados por un canónigo bajo el pseudónimo de Lorven (Hurtado, 1999: 37). En ellos, además de colocar a las madrileñas en la disyuntiva de abandonar el Club o devolver sus medallas de la Congregación de las Hijas de María, también calificaba a las asociadas como «mujeres sin virtud ni piedad» y se insinuaba que Lyceum era «un casino con todo lo que es lustre y prez del casino hombruno» donde se perdía el «sentimiento de la propia dignidad». Todo esto lo analizó Ricardo Baeza en un artículo publicado en *El Sol* titulado «El Blanco y el Negro (Una lanza por el “Lyceum”»». Este mismo artículo se constituye como una de las respuestas a ese frente difamador:

Que un grupo de mujeres inteligentes y ardidadas, entre las que figuran la mayoría de los prestigios intelectuales con que cuenta entre nosotros el sexo, concibiera y lanzara la idea, no es cosa extraordinaria; pero que encontrara la acogida que encontró en el público femenino y que, sin ayuda oficial ni particular, simplemente con las cuotas y el esfuerzo tenaz de sus asociadas, haya podido llegar a ser la realidad que hoy es, tiene casi algo de milagroso.

yo quiero subrayar especialmente lo que tiene de halagüeño y de promisor para la civilización y la sociedad españolas el éxito imprevisto y creciente de esta fundación, que nos revela un estado de opinión y de espiritualidad en la mujer española, fraguados tácita y oscuramente, superiores al que podía esperarse.

[La] actuación puede hacer del Lyceum un organismo eficacísimo para la elaboración integral de un nuevo espíritu femenino que sustituir al arcaico y ya caduco que ha venido imperando en España. [...] Mal que les pese, la mujer española parece empezar a decidirse a tener personalidad (Baeza, 1927: 12).

Un caso curioso fue el protagonizado por Giménez Caballero, uno de los impulsores del fascismo en España y que había fundado *La Gaceta Literaria* en 1927. Este autor, a través de sus escritos en su revista a lo largo de 1930 en los que alababan la

labor del Lyceum, mostraba un ferviente deseo de participar en las tertulias del Club (González Naranjo, 2015b: 732). Irónicamente, en 1931 y 1932 –establecida la República– publicó un folletín por entregas «contra las mujeres de ideas avanzadas, en general, y contra las asociadas del Lyceum, en particular, tal vez con el propósito de refrenar “el avance de la España ginecocrática”» (Hurtado, 1999: 37-38).

Margarita Nelken, de ideas socialistas, también se manifestó en contra de las asociadas. Según Carmen Baroja, «Margarita tenía un horrible odio al Lyceum. [Unos] decían que era muy antifeminista; otros aseguraban que no había intentado entrar porque temía que no se la admitiera por antiguas aventuras que había tenido, ya que lo único que no se toleraba era la conducta *non sancta*» (Baroja, 1998: 105). En cambio, su hermana Magda Donato escribió favorablemente acerca del Club y fue miembro de este.

El debate no solo tuvo como soporte periódicos y revistas, sino que contagió a la literatura. En efecto, existieron producciones literarias que trataban sobre el Lyceum. Hubo una parodia sobre el Lyceum realizada en la novela de 1929 *La Venus Mecánica*, escrita por José Díaz Fernández (Mangini, 2006: 136, nota). En el ámbito de la poesía, Luis de Tapia escribió un poema en el periódico *La Libertad* el 31 de agosto de 1927 que lleva por título «Por tontas», y rebosa humor e ironía:

Contra las damas  
que en un Salón  
celebran, libres,  
su reunión,  
claman los curas,  
y... con razón!  
¡Sin medias tintas  
ni dar changüí,  
la Iglesia siempre  
lo dijo así  
o estar conmigo,  
o ir contra mí!  
¡pero estas damas,  
con mimos cien  
y un equilibrio  
y un ten con ten,  
quedar quisieron  
con todos bien!...  
¡Y ya habrán visto  
que esa actitud  
de tan ecléctica  
sosa virtud,  
en estos tiempos  
no es la salud!  
Cuando el Lyceum

sus leyes dio,  
a tales damas  
les dije yo  
¿No hacen política?...  
por qué no?  
Si no la hacen,  
no faltará  
quien la haga, enfrente  
(¡bien visto está!),  
y la gran obra  
fracasará...  
¡Aquí. la dama  
de algún valer,  
sierva del cura  
tiene que ser!...  
¡Si no es esclava,  
pues no es mujer!...  
¡Y el resultado  
perciben ya!...  
¡Por ser neutrales  
(ni fú ni fá)  
y ser en todo  
mitá y mitá,  
el Club de damas  
se cerrará!...  
¡Bien empleado  
que les está (Tapia, 1927: 1).

Las socias del Club resistieron todo ese aluvión de crítica social con gran entereza. Prueba de ello fue la creación de otro Lyceum Club Femenino en Barcelona en 1931. En ese mismo año, la llegada de la República provocó un viraje del Lyceum y de algunas de sus asociadas hacia una mayor politización, de la misma manera que la polarización ideológica se agudizaba en España<sup>10</sup> (González Naranjo, 2015b: 729). Esto lo refleja Carmen Baroja, cuyas inclinaciones monárquicas la delatan cuando critica a socias republicanas como Matilde Huici o Trudy Graa: «¡Las teníamos por docenas!» (Baroja, 1998: 105-106). Ella acabó por abandonarlo hacia 1934 o 1935; María Lejárraga se alejó de él por burgués; y Zenobia Camprubí y Constanza de la Mora por cuestiones políticas (Marina y Rodríguez, 2009: 153).

Aunque la solidaridad y sociabilidad se resintieron en el Lyceum, con el estallido de la guerra civil las socias se organizaron al servicio de la República. Poco después del levantamiento militar, el 28 de julio publicaron en la sección de Anuncios por palabras

---

<sup>10</sup> Julio Caro Baroja explica esa politización en el sentido de que «el Lyceum empezó a estar dominado por las mujeres de algunos políticos republicanos y socialistas», mientras que su madre poseía ideas monárquicas (Baroja, 1978: 65).

del periódico *La Voz* un llamamiento a las socias para recaudar alimentos para los combatientes:

El Lycéum Club Femenino, deseando contribuir a aminorar en lo posible de sus fatigas a los valientes combatientes que luchan por España, está preparando unos paquetitos de comestibles, consistentes en huevos, limones, azúcar, chorizos, café y tabaco, rogando a sus asociadas y simpatizantes envíen donativos de estos productos a su domicilio social, San Marcos, 42 (*La Voz*, 1936: 5).

Desde el estallido de la guerra hasta abril de 1939, el Lyceum permaneció inactivo. Confiscado por la Sección Femenina de la Falange, se convirtió en el Club Medina (Rodrigo, 1996: 30). Cuando eso sucedió, la mayor parte de las asociadas habían huido al exilio, habían sido encarceladas o silenciadas (González Naranjo, 2015b: 733).

La clausura del Lyceum Club se convirtió en el símbolo del fin de una lucha histórica por la emancipación social de las mujeres, ya no solo de Madrid, sino de toda España. Sus años en activo presenciaron cambios cruciales en el país anteriores a la guerra fratricida. Fue testigo del final de una dictadura y el comienzo de otra, con el intento republicano en medio. Gracias a la República, el Lyceum permitió, junto con la Residencia de Señoritas, llevar a cabo lo que Marina y Rodríguez llaman *utopía educativa*, cuyas miembros pensaban que la búsqueda de la justicia era un objetivo en el que todas podían coincidir, siendo la educación el motor del cambio de la mejora de la situación de la mujer española a través de su formación cultural (Marina y Rodríguez, 2009: 58). La ignorancia de gran parte de la sociedad fue el gran enemigo de estas mujeres valientes, las cuales jamás se rindieron en la batalla, y continuaron el espíritu del Lyceum allá donde fueron, hasta el fin de sus días.

## CAPÍTULO III. LA POESÍA DE ERNESTINA DE CHAMPOURCIN (1926-1936) Y SU EVOLUCIÓN

### 3.1. Ernestina de Champourcin y la Generación del 27<sup>11</sup>

En 1927, Ernestina de Champourcin estaba completamente integrada en la escena intelectual, cultural y literaria de Madrid desde que había comenzado a escribir en la prensa periódica en 1923. La joven, retratada por aquellas fechas con el atrevido corte à *la garçonne*, ya había publicado su primer poemario, *En silencio...* (1926), situándola en primera línea de fuego.

Su aproximación a la «nueva literatura» fue a través de Juan Ramón Jiménez, quien le habló de todos los jóvenes escritores y la hizo ponerse en contacto con ellos. Así fue como se integró en la llamada Generación del 27:

Pero volvamos a aquella primera entrevista. [...] Sé que se habló exclusivamente de poesía, y no de la suya, como era de esperar, sino de la de otros, de la de los jóvenes que él comentaba y estimulaba con un entusiasmo que tantos resentidos han intentado negarle. No olvido que por él conocí los nombres de Alberti, Lorca, Cernuda, Guillén, Salinas, Aleixandre, etc... (Champourcin, 1981: 27).

El impulso definitivo para la poeta llegó a raíz de la caricatura lírica que le dedicó el poeta de Moguer en el *Heraldo de Madrid* en 1930, calificado por Juan Cano Ballesta (2006: 26) como el «espaldarazo que la distinguió y colocó entre lo más selecto de la poesía de su generación». En aquel retrato, algunas de las palabras del maestro la identifican como una «nube fogueante» que arde en una «peligrosa zarza ardiendo de lo extraño» identificable con el fuego del Sinaí (Cano Ballesta, 2006: 27). Juan Ramón Jiménez remite también a la confusión de fronteras al estar «asustada de la poesía, de no sé qué poesía, de su poesía. ¡Trueque incesante de orillas confundidas!». Por ello, recomienda a serenar su voz apasionada: «esbeltos ánjeles adolescentes [...] la están incitando suaves a la serenidad de su larga primavera» (Jiménez, 2009: 141). Estas palabras coinciden con lo que la crítica achacó de su primera poesía, identificando el yo

---

<sup>11</sup> Se emplea *Generación del 27* en este trabajo como término genérico, a pesar de ser conscientes de la problemática que supone la aplicación de los criterios establecidos por Julius Petersen. En el caso de los escritores del 27, no todos los criterios son aplicables al grupo, empezando por la presencia de un *guía*. José Carlos Mainer extiende el cuestionamiento a la literatura española contemporánea en «El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea». En el caso de las integrantes femeninas, Gregory K. Cole (2000) acepta la clasificación de Petersen, aduciendo que las mujeres de la Generación del 27 cumplen siete de las ocho premisas de Petersen para considerarse una generación. M<sup>a</sup> Cristina C. Mabrey, más tarde, reafirma lo postulado por Cole, pero aduciendo razones distintas (véase Mabrey, 2007, pp. 105 en adelante).

lírigo con la escritora, el hecho de presentar estados anímicos de signo negativo que no responden a la lógica existencial de un «corazón vitalista y exultante» (Ascunce, 1991: XXXI).

Como era de esperar, Ernestina de Champourcin se dejó llevar con entusiasmo por las modas y gustos vanguardistas. Ya en 1929, con apenas 24 años y con su segundo libro –*Ahora* (1928)– en el mercado, publicó en la revista *Síntesis* de Buenos Aires un artículo titulado «3 proyecciones», en el que se posiciona, junto con otras poetas que reseña, dentro de la moda y estética vanguardista, tomándola como estilo de vida<sup>12</sup>. Lo demuestra su categórico rechazo al romanticismo: «Del esfumado pastel romántico [...] vamos a caer en el presente, en la actualidad inquieta, inestable, hecha para servir de base al total logro futuro. El descenso es vertiginoso; no hay jalones que lo suavicen» (Champourcin, 1929: 330). Ella se considera miembro de la «novísima generación femenina», y lo expresa con un lenguaje eufórico y jubiloso para anunciar los nuevos tiempos –que se han de convertir en motivo temático de la nueva poesía–: «nuestro mundo moderno, casi inédito, [está] más lleno de aventuras que cualquier selva inexplorada» (Champourcin, 1929: 332).

Y, finalmente, clama:

nuestras escritoras más jóvenes llegan adscritas, por afinidad de ideas y temperamento, a grupo de las vanguardistas. Son tan audaces y tan entusiastas como sus compañeros. Volante en mano, son faldas que recojan el polvo del camino, sin imitar a nadie, lograrán conquistar “su poesía” (Champourcin, 1929: 332).

Afianzada ya en el panorama, fue una de las encuestadas sobre la Vanguardia en la *Gaceta Literaria* entre junio y julio de 1930. Entre los entrevistados figuraban Gregorio Marañón, José Bergamín, José María de Cossío, Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, Melchor Fernández Almagro o César M. Arconada, lo que demuestra que la opinión de la poeta era tan importante como la de los hombres citados. Solo ella y Rosa Chacel fueron las mujeres entrevistadas para la ocasión.

La encuesta constaba de cuatro preguntas fijas, que no tenían por qué ser contestadas una a una: 1º- *¿Existe o ha existido la vanguardia?*; 2º- *¿Cómo la ha*

---

<sup>12</sup> Estas otras compañeras son Rosa Chacel, Josefina de la Torre, Clemencia Miró, Carmen Conde y Concha Méndez. A ese efecto, Ernestina de Champourcin deja claro cómo quieren ser denominadas: «no se llaman poetisas. Los críticos y ellas mismas rechazan ese nombre. Son únicamente poetas, como sus colegas masculinos» (Champourcin, 1929: 331).

entendido usted?; 3º- A su juicio, ¿qué postulados literarios presenta o presentó en su día?; 4º- ¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?

En su respuesta, Ernestina de Champourcin declara la vanguardia como un estado permanente generación tras generación y encabezada por la juventud, que «quiere sentirse vivir libremente, guiada por sus propias intuiciones, y opone una reacción violenta al peso de la experiencia ajena, sobre todo cuando esa experiencia pretende imponerle los moldes, ya usados, de su pensamiento o su conducta» (Champourcin, 1930: 4). Y la define con las siguientes palabras:

un estado de espíritu inherente a la juventud auténtica, la que no se disfraza de anacrónicas gravedades. A la “inconsciencia de los pocos años”, esto dirían las personas formales, corresponde la audacia, la exploración de vagos caminos que tal vez no lleven a ninguna parte, pero a los que quizás nosotros sepamos fijar un rumbo determinado. Todo joven que viva su época intensamente, actuando sobre ella con elementos de futuro, despertando con su esfuerzo las posibilidades del porvenir, sincero ante sus inevitables evoluciones, es, en mi opinión, un vanguardista (Champourcin, 1930: 4).

Como ya se adelantó en sus notas biográficas, Ernestina de Champourcin participaba en tertulias y colaboraba con artículos y poemas en periódicos y revistas, como *La Gaceta Literaria*, *El Sol*, *Heraldo de Madrid* u *Hora de España*. Esa colaboración se extendió a aquellas revistas fundadas por y para la nueva literatura, como *Grecia*, de los ultraístas, así como en la selecta *Héroe*. Esta última estaba dirigida por Manuel Altolaguirre bajo el asesoramiento de Lorca y un grupo de amigos. Según Alexandre, *Héroe* reunía lo más significativo de la poesía española de su tiempo (Cano Ballesta, 2006: 28).

Efectivamente, todo indica que la poeta alavesa no fue ignorada por sus compañeros de generación. La prueba más conocida fue su inclusión en la segunda edición de *Poesía española contemporánea* (1934), de Gerardo Diego, junto con Josefina de la Torre<sup>13</sup>. En ella aparecen dos poemas de *Ahora* (1928) y seis de su tercer poemario *La voz en el viento* (1931), así como tres inéditos y un breve texto en el que resumía su “poética”, en la que coincide con otros muchos antologados en la dificultad de definir su quehacer poético e, incluso, definirse a sí misma.

---

<sup>13</sup> Curiosamente, en una entrevista con Joy Landeira en noviembre de 1991, Ernestina de Champourcin defiende que la Generación del 27 la componen únicamente las figuras antologadas en el libro de Diego (véase Landeira, 2005, pp. 237-262).

Desde luego, Ernestina de Champourcin acogió y practicó, tras unos primeros intentos marcados por un tono romántico y modernista, las corrientes vanguardistas, de la misma manera que sus compañeros masculinos. Así, se observa obra afín al ramonismo, neopopularismo, ultraísmo, futurismo y, en menor medida, al surrealismo (Ascunce, 2006: 105). Estas influencias, que conocía de primera mano y practicaba en distintos grados, se combinaron con una estética propia que le abrió un camino marcadamente personal, que ha dado lugar a distintas consideraciones críticas que han querido explicar el injusto olvido en que ha caído su obra y personalidad hoy en día.

José Ángel Ascunce elabora cinco hipótesis a partir del supuesto de que Ernestina de Champourcin es un caso de «disensión entre los méritos objetivos de la persona y el reconocimiento de la sociedad» (Ascunce, 1991: IX). Se pueden resumir en:

1. Ser mujer en una actividad considerada hasta hace bien poco como exclusiva de los hombres.
2. Escribir una poesía hondamente personal y un tanto alejada de los supuestos teóricos y formales defendidos por la crítica oficialista.
3. Representar uno de los lugares cimeros en la traducción que es una actividad poco considerada desde la perspectiva social.
4. El exilio, que siempre acalla en la distancia.
5. Su propia postura ante la crítica oficial. Se asienta sobre un fuerte fundamento humanista y religioso, que la hace no entrar en polémicas ni dejarse llevar por modas literarias o modelos críticos.

El olvido de Ernestina de Champourcin, según John C. Wilcox, se debe a que ella logró abrir nuevos horizontes, discrepantes de lo que el estudioso llama «traditional male's adherence to analytical rationality and fixed goals» (Wilcox, 1997: 96). Con esa actitud de *los hombres*, que propugnó la poética tradicional de las vanguardias, rompió Ernestina, reconvirtiéndola para crear su propia originalidad:

Insofar as Champourcin identifies with her feelings and wants to express them directly she is “different” from the “norm” –which is established by poetry written by males and which exludes all nonconformers (Wilcox, 1997: 96).

Es decir, en cierto momento Ernestina rompió con los modos y enfoques vigentes o preestablecidos entre la pléyade poética del 27, que imponían pudor y contención a la expresión de las emociones, para crear un nuevo lenguaje humanizado que luego

defenderían sus compañeros masculinos en la década de los treinta (Cano Ballesta, 2006: 35).

Tras regresar del exilio, ciertos sectores de la crítica intentaron revalorizar su figura. Fue invitada a diversos programas culturales, y su voz fue escuchada de nuevo en entrevistas como la de Arturo del Villar en *La Estafeta Literaria*, en la que hace consideraciones sobre la Generación del 27:

[AdV] - ¿Erais conscientes de formar una generación literaria?

[EdC] - Éramos conscientes de que había muy buenos poetas, pero la delimitación de generaciones aparece cuando la generación ya pasó. Quizá los componentes de la Generación del Noventa y Ocho fuesen más conscientes de que formaban un grupo, porque en parte Azorín se empeñaba en demostrarlo. Entre nosotros existía gran camaradería y había chismografía (Arturo del Villar, 1975: 12-13)

En los años previos a su muerte, con su casa invadida por jóvenes que deseaban estudiar su figura, la escritora aportó una interesante reflexión en el libro *Lorca y la Generación del 27* sobre su pertenencia o no a dicha generación (Prieto, 1977: 190):

Yo no sé si pertenezco a la generación del 27. Sólo puedo decir que nací en el 5 y publiqué mi primer libro en el 26, [...]. Añadiré que Guillén, Salinas, Aleixandre, Manolito Altolaguirre, Emilio Prados, Luis Cernuda fueron todos amigos míos. [...] Si ellos me consideran de su generación lo ignoro; a ellos corresponde decirlo. Después, a través de los mares los he seguido sintiendo a todos como algo próximo y querido. [...] ¿Cómo no sentirme del 27, lo sea mi obra o no?

[...] Yo pienso en el 27 como en un arco iris muy especial. Un viento de poesía con nuevos colores y nuevos aires; un árbol con raíces modernas y antiguas: Góngora, Vicente Gil, Juan Ramón. Y brotando de esas raíces una cascada de hojas y flores surgiendo como un remolino de fuerza irresistible. La poesía de hoy, la que llamamos de posguerra y la más joven, la última de todas, no se comprende sin esos hermanos mayores que marcarán siempre un hito de primera importancia en la Historia de la Literatura Española.

La escritora alavesa expresó su poética en dos ocasiones: una, para la citada antología de Gerardo Diego; y otra, para la obra poética completa en *Poesía a través del tiempo*, preparada por José Ángel Ascunce en 1991. Es decir, estas consideraciones sobre su poesía se situaban en momentos vitales claves: al principio de su andadura poética y con toda una experiencia vital detrás, respectivamente.

En la *Poética* preparada para la segunda edición de *Poesía española*, Ernestina de Champourcin aporta las siguientes líneas:

¿Mi concepto de la poesía? Carezco en absoluto de conceptos. La vida borró los pocos de que disponía, y hasta ahora no tuve tiempo ni ganas de fabricarme otros nuevos. Por otra parte, cuando todo el mundo define y se define, causa un secreto placer mantenerse desdibujado entre los equívocos linderos de la vaguedad y la vagancia. Sin embargo, no quiero finalizar estas líneas sin expresar un sentimiento

concreto: el que me produce la voluntaria ausencia en esta *Antología*, de Juan Ramón Jiménez, nuestro gran poeta y maestro (Diego 2007: 807).

Ernestina de Champourcin fue muy reacia a la hora de definir su poesía<sup>14</sup>: «Yo, ahora como entonces, prefiero no definirme para permanecer en la vaguedad y en la inconcreción» (Ascunce, 1993: 24). No obstante, en su *Antipoética* –añadida como anexo–, Champourcin se ve casi obligada autodefinirse:

[S]i no hay más remedio, puedo decir que mi poética, si es que la tengo, puede ser una cosa en la que logro reconocer varias etapas [...]. Pero eso de poética sobre lo que los autores acostumbran a disertar en el umbral de un libro y que los editores suelen exigir, es algo que deber ser muy serio y que yo no acabo de ver muy claro.

José Ángel Ascunce, en el prólogo a *Poesía a través del tiempo* (1991), propone estudiar la obra poética de la autora mediante una metodología que lo «obliga a partir de la existencia de la persona para incidir en la obra creativa de la poeta» (Ascunce 1991: XXV). Por ello, distingue tres etapas vitales con cuatro correspondientes periodos de creación literaria (Ascunce 1991: XXIV).

En este caso, el marco temporal y teórico que se tiene en cuenta en este trabajo se limita a los cuatro primeros poemarios de Champourcin, que fueron publicados entre 1926 y 1936 y que llevan por título *En silencio...*, *Ahora*, *La voz en el viento* y *Cántico inútil*. Traducido a la clasificación de Ascunce, estos cuatro conformarían la producción de una etapa vital, la previa a la guerra; y dos periodos de creación literaria que llama «primeros ejercicios poéticos» y «poesía del amor humano», respectivamente (Ascunce 1991: XXV). Las otras tres etapas vitales estarían marcadas por la poesía escrita durante el exilio (1952-1972) y la poesía tras el exilio (1972- 1996)<sup>15</sup>.

La crítica ha aceptado por unanimidad la división establecida por Joy Landeira en *Women Writers of Spain* (1986), donde declara que «Champourcin's works can be divided into three distinct periods: (1) Human love (1926-1926), (2) Divine love (1952-1974), and (3) Retrospective (1978-present [1986])» (Landeira, 1986: 88).

Ernestina de Champourcin hace su propia clasificación en su *Antipoética*:

---

<sup>14</sup> Su rechazo a la definición ya se encuentra en una entrevista con César Arconada en 1928: «Detesto las definiciones. Su pregunta es, casi un atentado contra la poesía. Lo definido se pierde, se empequeñece tras la muda pared de unas cuantas palabras» (Arconada, 1928: 1).

<sup>15</sup> Se marca la fecha 1952 como inicio de su segunda etapa poética por ser la fecha de publicación de *Presencia a oscuras*, su primer libro tras *Cántico Inútil*. De la misma manera, 1996 se corresponde con la publicación de su último libro, *Presencia del pasado*.

- 1.<sup>a</sup> La eclosión inesperada, o sea el primer verso del que brota como un débil surtidor, el primer poema.
- 2.<sup>a</sup> Paisaje y amor.
- 3.<sup>a</sup> Invasión de algo que lo emula todo. Que algo se desgaja a su vez:
  - 1.<sup>a</sup> Amor vago, ¿de qué o hacia quién?
  - 2.<sup>a</sup> Amor humano. Búsqueda de fusión hace el otro.
  - 3.<sup>a</sup> Amor trascendente. No basta el ser, es inevitable *trascender*, subir, ir más lejos (Ascunce, 1991: 4-5).

Y en una entrevista con Arturo del Villar para *La Estafeta Literaria*, también habló de las posibles etapas de su escritura:

Pienso que puede hablarse de una etapa inicial, formada por *En silencio...* y *Ahora*, con alguna influencia simbolista, sobre todo de Samain, con imágenes descriptivas. La segunda etapa está constituida por *La voz en el viento* y *Cántico inútil*, libros anteriores a la guerra, donde aparece el amor humano, con resonancias propias de la época, predominio del verso libre, algún soneto, versos alejandrinos... (Villar, 1975: 14).

En este trabajo nos inclinamos por asumir la adscripción de los cuatro poemarios, que abarcan el periodo anterior a la guerra, a lo que Landeira llamó etapa del «amor humano», teniendo en cuenta la división que hace la propia Ernestina de Champourcin – seguida por Ascunce– entre *En silencio...* y *Ahora*; y *La voz en el viento* y *Cántico inútil*. No por ello se rechazamos lo establecido en la *Antipoética* de la autora, sino que, a mi juicio, lo que llama «paisaje y amor», el «amor vago» y el «amor humano» aparecen de forma transversal en el marco poético aquí tratado.

### 3.2. Una poesía de su tiempo: características básicas de sus primeros poemarios

Este apartado quiere construirse como una panorámica del aprendizaje y evolución poética de la escritora alavesa. Para ello han resultado muy aclaratorios los estudios de José Ángel Ascunce y Joy Landeira, a quienes hemos seguido de cerca para poder alcanzar nuestro objetivo<sup>16</sup>.

*En silencio...* (1926) fue el título con el que Ernestina apareció en el panorama literario español. Junto con su segundo libro, *Ahora* (1928), se interpretan como «primeros ejercicios poéticos», aunque de índole muy distinta cada uno: «son dos obras opuestas, que asumen posturas contrarias, poética de la emoción y poética de la sensación,

---

<sup>16</sup> Para la caracterización de los poemas se indicará entre paréntesis las iniciales del libro al que pertenecen y un número que responde al orden de su aparición. Los poemas completos se encontrarán en el Anexo 4.

o bien romanticismo intimista y depuración sensualista», que terminarán por encontrar una síntesis en *La voz en el viento* (1931) (Ascunce, 1991: XXVI).

En efecto, *En silencio...* es un poemario con ecos modernistas y juanramonianos, destacando así la presencia de una adjetivación colorista y una musicalidad estrófica y rítmica, pero sobre todo un tono de «recogimiento e interiorización tan propio del romanticismo» (Ascunce, 1991: XXVI). No es de extrañar, entonces, que el primer texto del poemario, «Era un bello silencio, un silencio divino» (*ES*, 1)<sup>17</sup>, recuerde directamente a «Era un aire suave, de pausados giros;» de Rubén Darío.

Ernestina creció leyendo literatura romántica y simbolista francesa, dejándose seducir por Lamartine, Hugo, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud o Samain. Pero la influencia de Maeterlinck fue decisiva en ella hasta tal punto que da comienzo su primer poemario con un paratexto del escritor belga: «Sans le silence, l'amour, n'aurait / ni goût, ni parfum éternel» (*ES*, 1) (Salaün, 2006: 42).

Según Serge Salaün, «es fiel seguidora de los cánones de su maestro Juan Ramón Jiménez, seguramente el que mejor captó (con Machado) las ondas simbolistas europeas y las trasladó a la lengua y a la poesía españolas». Pero que, «[e]n realidad, la influencia simbolista la acompañará toda su vida; muy mimética al principio, unida lógicamente a la de JRJ en los primeros poemarios, más sutil y unida a la influencia romántica de los orígenes (de Novalis a Rilke) en el exilio» (Salaün, 2006: 43, ambas).

Los títulos de las secciones que conforman la opera prima de Champourcin se rotulan «Emociones», «Plegarias tristes», «Rimas sedientas» «Acordes nocturnos». Estas secciones, vistas en conjunto con títulos de poemas como «En silencio» (*ES*, 1), «Ocaso de otoño» (*ES*, 2), «La ciudad muerta» (*ES*, 3), «A Platero» (*ES*, 4), «Carnaval romántico» (*ES*, 5), «Nocturno» (*ES*, 6) o «Tedio» (*ES*, 7); demuestran la adscripción de Ernestina a determinada tradición y modelos poéticos:

*En silencio...* debe mucho a este contagio simbolista, templado con ecos becquerianos, con profusión de palabras tan emblemáticas como «alma» (la palabra básica del modernismo español, con «ensueño»), «lilas blancas», «acordes nocturnos», etc. Ernestina ilustra mejor que nadie la curiosa simbiosis que los

---

<sup>17</sup> Para la citación de los poemas hemos creado un código especial. Entre paréntesis se escribirán las iniciales del poemario al que pertenecen los versos mencionados, seguidos de un número romano que indica el orden de mención. Los poemas íntegros aparecen en el Anexo 4, clasificados según el poemario al que pertenezcan.

españoles de la primera vanguardia ha hecho entre el Romanticismo, Parnasianismo y Simbolismo (Ascunce, 2006: 99).

No obstante, el mismo autor había alertado años atrás lo siguiente:

Esta obsesión por presentar estados anímicos de signo negativo, este regodeo por los sentimientos de soledad, temporalidad y muerte, etc., parece que no responde a la lógica emocional de un corazón vitalista y exultante de veinte años. Da la impresión de que nos encontramos antes unos ejercicios poéticos que plantean una temática fundamentada en hipotextos literarios más que en realidades emocionales (Ascunce, 1991: XXXI).

El último poema de la sección «Acordes nocturnos», se convierte en una suerte de epílogo sobre lo que la voz poética ha cantado a lo largo de las páginas anteriores: «Deshojé la flor de mis rimas / en el triste jardín de las almas» (ES, 8)

Podemos afirmar que, si bien el primer poemario de Ernestina de Champourcin es intimista, a partir de su segundo trabajo, *Ahora* (1928), la poeta se traslada al mundo exterior: «si *En silencio...* se partía preferentemente del mundo interior para recalar en el universo exterior, [...] en *Ahora* se da el sistema inverso». La escritora entra en el mundo moderno gracias a su toma de contacto con la vanguardia. Por ello, entre el primer libro y este existe un «salto cualitativo de gran significación» en el que plantea el «aprendizaje y materialización de una poesía sensorial o poética de la sensación» (Ascunce, 1991: XXXIII y XXXI, respectivamente), y que, además, pasa de lo emocional de *En silencio...* a un sensualismo poético en *Ahora* (García Mendoza, 2006: 189).

Los rasgos que diferencian este segundo poemario del primero son el compromiso con la sinceridad expresiva, la complacencia por la contemplación del mundo, abarcar la emoción del hombre y la sensación para tener una forma más completa y totalitaria de entender y experimentar la propia vida. Es un nuevo «personaje poético [que] valora por igual el corazón y los sentidos, la vida interior y el mundo exterior» (Ascunce 1991: XXXII) que es un «yo lírico en consonancia con el “espíritu nuevo” de la primera postguerra» (Dougherty, 1988: 654).

Tras la publicación del libro, César Arconada la entrevistó en *La Gaceta Literaria* el 15 de julio de 1928, pues desde ese momento se le reconocía una «autoridad poética» (Mabrey, 2007: 312). Ernestina realizó un balance de su escritura en aquel momento:

Mis esfuerzos se dirigen a encontrar, no la poesía, sino mi propia poesía. A realizarme totalmente, concretándome en la estrofa abstracta de poema. Creo en el verso puro, escueto, despojado, sin el ropaje inútil de una retórica ya pasada. Yo aspiro a desnudar mi poema, reduciendo e intensificando su área emocional. Algunos

jóvenes poetas intentan verter su poesía en los moldes clásicos. Sin embargo, cada emoción trae su forma, cada momento, su ritmo, y el de ahora no me parece propicio a vestir de nuevo el engorroso miriñaque (Arconada, 1928: 1).

Por su parte, Joy Landeira considera que Ernestina de Champourcin

se inmiscuyó en la escena literaria madrileña contagiándose con todas las corrientes e *ismos* de la época [...]. Ella absorbía estos *ismos* como una esponja pero a la vez, como una esponja, exprimía lo que no le interesaba filtrando y seleccionando sólo los aspectos más vitalicios de cada sistema para luego incorporarlos a su propia poesía. En vez de alistarse en un movimiento o aliarse a un manifiesto o siquiera iniciar una tendencia o moda propias ella escogía técnicas y temas de todos (Landeira, 2005: 97).

Por tanto, en ese libro domina la concisión, la depuración, la exactitud de la palabra y la desnudez expresiva propias de la maestría de Juan Ramón Jiménez –de quien aparecen paratextos– y de la Generación del 27 con «atrevidas imágenes y símbolos modernos que dan a muchos poemas un cariz claramente vanguardista» (Ascunce, 1993: 19).

Ernestina de Champourcin se ubicó en los espacios de la poesía pura vanguardista, a la que llegó de la mano de Juan Ramón Jiménez, tras los intentos en el subjetivismo de raíz romántica que ella filtró a través del modernismo. Los primeros ejemplos de la corriente de la poesía pura se encuentran en *Ahora*, aunque «de forma un tanto excepcional» (Ascunce, 2006: 110), pues su triunfo se produce en su libro siguiente. Como ejemplo de esta primera aproximación a la poesía pura se pueden citar poemas de la sección «Apuntes líricos»: «divina complacencia / de todo lo creado / al contemplarse mudo / en la múltiple esfera del corazón humano» (A,1).

El hecho de que el sujeto poético, a través de la contemplación y la sensación personal, logre «captar y sentir la razón del vivir» (Ascunce, 2006: 109) revela la incipiente relación con la poesía pura. Otro ejemplo es el último poema del libro: «Encima de mi frente, los divinos fantasmas / del sueño verdadero. Los éxtasis del alma...» (A, 2).

En el paso del mundo intimista al exterior, la poeta encuentra un nuevo procedimiento vanguardista que actúa de puente: la greguería de Ramón Gómez de la Serna. Se trata de un recurso que se sitúa en el plano de la relación metafórica, y se dedica a descubrir analogías sorprendentes entre distintas realidades materiales, convirtiéndose muchas veces en brillantes juegos de ingenio del escritor. Aunque la greguería aparece en todo el poemario, la sección «Cromos vivos» reúne varios ejemplos: «Los castaños floridos con batutas de jade / dirigen la sonata» (A, 3) o «Mi ventana es el panal / donde

fabrico la miel / de los circuitos absurdos» (A, 4). Para determinar la explicación de la complejidad y multiplicidad de usos de la greguería en la poesía de Ernestina de Champourcin, cabe presentar un último ejemplo, tomado de «Poemas de Castilla»: «Castilla / es una hogaza pueblerina, / redonda, tibia, hueca. / Su corteza dorada es miel de sol cocida / en el horno del cielo que el estío encandila» (A, 5). Este poema, visto en su totalidad, no es más que una concatenación de greguerías, construidas las unas sobre las otras. El uso de la greguería, especialmente en la primera etapa, demuestra el parentesco de la poesía de la poeta con las corrientes literarias más en boga en el momento de su composición<sup>18</sup>.

En otros términos, *Ahora* es también el primer libro en que aparece un rasgo esencial, que anuncia la poesía siguiente de la autora: el dialogismo (Navarra Ordoño, 2006: 85). Poemas como «Estancamiento» (A, 6), «Fuga» (A, 7) o «Ahora» (A, 8) son ejemplos de ello: «Ha pulido tu amor / la copa de mi alma / con el roce fatal / de su deslumbramiento» (A, 7).

Un motivo que recorre todo el libro es el alma, tanto de la voz enunciativa como la del tú-interlocutor. El alma del yo poético femenino se presenta de diferentes formas para lograr estar en consonancia con el alma del interlocutor. Se transforma en río («cauce sereno y limpio / de mi alma», A, 9), en cáliz («cáliz de mi alma», A, 9) e incluso en esclava del alma del: «escalaste mi alma, / —pues no sé si eras de ella— / y la hiciste tu esclava».

En resumen, se puede decir que en el segundo poemario de Ernestina de Champourcin se produce lo que Fernández Urtasun califica como:

[un] llamativo salto de calidad que continúa ascendiendo en *La voz en el viento* (1931). Los tonos postrománticos de su primera obra entran durante estos años en el ámbito del simbolismo más radical: el de las correspondencias y la absolutización metafórica, todavía en un contexto ricamente sensorial. Hay atrevidas imágenes y símbolos modernos que dan a muchos poemas un cariz claramente vanguardista. Al

---

<sup>18</sup> Joy Landeira apunta un primer empleo de la greguería en un poema suelto titulado «Atardecer», que se publicó en *La Gaceta Literaria* el 1 de abril de 1927. Versos como «un vejete sucio / fuma la colilla de la tarde gris / con su pipa rota» (PS, 1) apuntan a que Ernestina de Champourcin, poco tiempo después de publicar su primer poemario, ya estaba en proceso de abandonar la estética modernista. El «vejete» del poema choca con las «Niñas mariposas» que «vuelan en Citroën al baile del Ritz» (v. 5). El contraste del estatismo del anciano con las raudas muchachas, es extensible a la situación sociocultural del momento de la escritura de este texto: las vanguardias, la velocidad, la sexualidad liberada y los bailes frenéticos a ritmo de jazz en hoteles cosmopolitas como el citado Ritz son una novedad frente a la tradición española. (Landeira, 2005: 101-102). Es necesario recordar que la autora frecuentó el hotel Ritz, pues fue una de las fundadoras del Cineclub de Madrid, que se reunía en el hotel de los aledaños del Paseo del Prado.

mismo tiempo, la influencia de Juan Ramón se hace patente en lo que se refiere a la depuración formal y la búsqueda de lo esencial, dos actitudes que mantendrá a lo largo de su vida por encima de modas y circunstancias. La pureza, la belleza, la desnudez, son conceptos que se repiten profusamente en las páginas de los poemarios (Fernández Urtasun, 2008: 19).

Ascunce, por su parte, asevera rotundamente que «Ernestina de Champourcin no hubiera podido llegar a la poesía desnuda y hondamente lírica de *La voz en el viento* (1931) o *Cántico inútil* (1936) si no llega a pasar por el tamiz purificador de la greguería». Aun así, al ser la greguería un modelo no solo para Ernestina, sino también para sus congéneres del 27, su práctica «revela simplemente el ambiente literario dominante en esa época, donde Ramón Gómez de la Serna ofrece un liderazgo indiscutible» (Ascunce, 1996: 256, ambas citas).

*La voz en el viento* (1931) inaugura lo que Joy Landeira y José Ángel Ascunce denominan la «poesía del amor humano» propiamente dicha, aunque los dos poemarios anteriores se inscriban en esta etapa. Dicho amor humano «responde al talante anímico de la primera parte [de la vida de Ernestina de Champourcin]: alegría y exaltación vitalista» (Ascunce, 1991: XXXIX).

En 1932, el crítico y novelista José Díaz Fernández escribió en *Luz* una reseña de *La voz en el viento* que, a pesar de aportar una visión, llamémosle «patriarcal», sobre la poesía femenina<sup>19</sup>, declara lo siguiente:

El título del libro, esa voz flotante que se abraza a las alas del viento y modula sin peso la intimidad del destino humano, es como un corolario de los elementos que maneja la poetisa en la confección de sus poemas. Ernestina se ha hecho dueña de su ritmo interior, ha domesticado la pasión de su alma. Por eso ha logrado valuar justamente la línea y el límite; detrás de su horizonte está el abismo de la desarmonía (Díaz Fernández, 1932: 4).

El poemario acoge diez secciones: «A lo que ha de llevarme», «Poemas del buen amigo», «Caminos», «Danza blanca y Danza en tres tiempos», «Iniciación», «Sonetos», «La voz transfigurada», «Plenitud», «Poemas ausentes» y «Presagios». Al contener poemas desde 1928 hasta 1931, este poemario continúa temáticamente *Ahora* (1928):

siguen presentándose impresiones de la naturaleza y sus efectos emotivos en el estado de ánimo de la hablante. También sigue relacionándose su reacción ante la naturaleza con su anhelo del amor y de la llegada de un “tú” bastante impreciso, que a veces parece ser un amante particular, y otras un ente espiritual. (En algunos

---

<sup>19</sup>«No es fácil que la poesía de las poetisas, la poesía nacida de esa zona entrañable que por designio natural corresponde a la mujer, neutralice el vigor de los sentimientos y sensaciones que, desde el romanticismo al modernismo, desataron la inspiración de los poetas» (Díaz Fernández, 1932: 4).

poemas, se apunta a un deseo casi panteísta de unión con lo natural) (Debicki, 1988: 52-53).

Aun así, existen diferencias con respecto al libro de 1928, puesto que en *La voz en el viento* la expresión y el lenguaje son más sencillos y «generalmente más chocante» que, aun así, «produce impresiones más nítidas, depuradas, y a veces conceptuales». También siguen apareciendo «imágenes cósmicas y a veces fantásticas», que incrementan «el impacto imaginativo del libro anterior» (Debicki, 1988: 53, ambas citas). El poema «Amor» declara: «Seré tuya sin forma, hecha polvo de aire, / diluida en un cielo de planos invisibles» (LV, 1).

Como se adelantó en líneas anteriores, *La voz en el viento* supuso el triunfo de la tendencia de la poesía pura en Champourcin. Se pueden tomar como ejemplos los poemas «Ascensión»: «Como dos tallos nuevos, / emprendamos la eterna / conquista de lo azul» (LV, 2); o el soneto «Insomnio»: «Despojando la sombra de tus velos / llego al refugio que en tu voz perdura» (LV, 3). El yo poético quiere cantar la plenitud de la vida y descubrir «la perfección y la belleza del mundo a través de la excelsitud del instante vivido. Pero para [ello], el hombre tiene que renunciar a su personalidad para proclamarse en la entrega al ser amado» (Ascunce, 2006: 111).

Se puede apreciar una de las primeras alusiones a lo divino también en «Ascensión» (LV, 2), que están muy presentes a partir de la poesía del exilio y se convertirán en la etapa del «amor divino». No obstante, el Dios que aparece en la poesía del «amor humano» es

[a]l mismo tiempo expresión y realidad. Connota la meta deseada y la realización del bien soñado. Por eso, Dios simboliza y es la concreción de todas las ansias amorosas del hombre. Desde este punto de vista, Dios representa más bien el deseo de la búsqueda más que la realidad del encuentro (Ascunce, 1991: XLIII)

El mundo moderno se había convertido en uno de los intereses de la vanguardia y la Generación del 27: «En *La Gaceta Literaria*, el vanguardismo floreció exaltando todo lo nuevo, progresista, maquinista y veloz [...]. [T]odos se infectan con la vida cosmopolita. El vanguardismo presupone no solo un estilo de escribir sino un estilo de vivir» (Landeira, 2005: 99). Ernestina de Champourcin, como hija de su tiempo, hace aparecer la modernidad en *La voz en el viento* y, en especial, en el apartado «Caminos». En él se puede apreciar un tenue hilo narrativo, ya que el primer poema muestra una «Génesis»: «—¡Soy la muchacha término, / el ancla de cristal / que detiene las horas. /

Mis cabellos de níquel / imantan las estrellas—» (LV, 4); que acaba en «Accidente (Elegía)»: «Llora un claxon tu muerte, / sin alma, en la cuneta» (LV, 5).

Esta serie se convierte en un claro ejemplo de la fascinación de Ernestina de Champourcin por el futurismo y uno de sus iconos: el automóvil. Las imágenes vanguardistas de la poeta, a diferencia de otros compañeros generacionales, «adquieren a veces dimensiones cósmicas, aunque estas quedan simultáneamente socavadas por toques irónicos» (Debicki, 1988: 54).

Lo cinético, el color y la sinestesia aparecen en los tres poemas que conforman la sección «Danza blanca y Danza en tres tiempos». «Danza en tres tiempos» (LV, 6) apareció por primera vez en *La Gaceta Literaria* el 15 de diciembre de 1928 (Año II, número 48: 6).

El baile era de gran interés para los simbolistas como Valéry, Yeats, Rilke y Mallarmé, pues se convertía en una «figura cinética que comunica sin palabras» y que «el poeta en el acto de bailar modifica el mundo objetivo y comunica [...] lo que reside entre el mundo tangible y la “otra orilla” del reino espiritual» (Landeira, 2005: 115 y 116, respectivamente). La disposición gráfica del texto puede sugerir cierto movimiento, pues una de las estrofas aparece desplazada hacia la izquierda, como un cuerpo que danza.

El yo danza en color, pero este avanza de la pasión del rojo (LV, 6, poema 1) al gris (LV, 6, poema 3) y al blanco –ausencia– en la «Danza blanca» (LV, 7). Joy Landeira apunta la hipótesis siguiente en relación con los colores:

Las tres danzarinas [de “Danza en tres tiempos”] revelan la multiplicidad del yo poético, alguien que puede danzar y volar con el cosmos, contemplarse inmóvil y hasta encerrarse sin alas. En gran medida estas múltiples danzarinas relacionan el propio “baile” con los *ismos* que experimentaba Ernestina de Champourcin durante los años 20 y 30. Al principio hay el baile popular y a veces frenético del vanguardismo con sus vuelos cósmicos hasta lo surreal, pero la personalidad poética no solo baila al estar sola: se torna gris y contemplativa, bailando sola con su propia alma. Progresivamente es esta danzarina encerrada en sí la que se revela a partir de 1936, danzando en un compás interno y eterno, cortando sus propias alas y volviendo a la búsqueda del silencio y de Dios (Landeira, 2005: 119).

Las sinestesias en Ernestina de Champourcin se encuentran desde el comienzo de su poesía y no solo en el hecho de identifique el baile con colores. A pesar de que empleaba este recurso como herencia del simbolismo, logró amplificarlo, «confiriéndole sus propios toques surrealistas y creacionistas» (Landeira, 2005: 225). Volviendo un momento atrás, es posible observar que en el poema «A Platero» (ES, 4) aparecen los

cinco sentidos para una aplicación dislocada: la vista («Los juncos se doblaban / ante mi paso lento, / enganchando en sus puntas / áureas cintas de luz, / donde el sol deshacía / sus malvas palideces, / matizadas de azul»), oído («al roce cadencioso / de un verso, que en mi voz/ rimaba con el blando / crujir de los tomillos»), olfato («un sendero que aroman / los efluvios esquivos / del agreste perfume / quemado en el henar»), tacto («Un momento sentí / sobre el papel querido / la mansa aprobación de su humilde mirar; / un soplo de su aliento / caldeó mis mejillas»); y gusto («besaba, con tibiezas / de amor en el hocico»).

El amor es el tema que atraviesa toda la obra de Champourcin. Pero, de todos los poemarios analizados en este trabajo, nos atrevemos a decir que *La voz en el viento* es el poemario más sensualista de los cuatro. En él se despliegan una serie de mecanismos que esconden un doble significado con connotaciones sexuales explícitas.

En uno los poemas automovilísticos de la sección «Caminos» titulado «Volante» (LV, 8) se encierra, bajo la aparente descripción de un veloz viaje en automóvil, una sugerente descripción de la culminación sexual: «¡Dame tus dedos, acres / de olor a gasolina. / [...] Ellos me harán correr / hasta encontrar mi vida!» (LV, 8).

Joy Landeira encuentra motivos recurrentes del *topos* de la «cárcel de amor» que, con orígenes medievales,

explora el espacio estrecho entre el amor como la entrega deseada simbolizada por un beso en la frente o el abrazo del amante [...] y la rendición total que convierte el amor en un acto autodestructivo o una prisión, simbolizada en el estar atada, ceñida y rodeada (Landeira, 2005: 171)

De esta manera aparecen versos que expresen la cárcel de amor: «Te espero jadeante, ceñida a esta dulzura» (LV, 9); «Me ceñiré con tu sombra y anulada por ella» (LV, 10); o «Tu presencia me ciñe duramente» (LV, 10). Si bien aparece el yo poético femenino subyugado por el interlocutor, otras muchas veces la situación es la inversa: se encuentra liberada en «Ningún molde ciñó / la fuga ineludible» (LV, 10) y llegan a invertirse los papeles en «¡Yo, límite desnudo / he de ceñirlo todo» (LV, 12). La voz enunciativa se convierte en carcelera (LV, 13) y encarcelada a lo largo del poemario, dejando de lado cualquier hilo narrativo posible<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> No obstante, el tópico de la cárcel amorosa continúa en el siguiente libro, *Cántico inútil*: «¡Amor! Aún no has llegado y ya me ciñes toda» (CI, 1).

La sección «Poemas ausentes» habla sobre el anhelo de unión carnal con un interlocutor ausente, que la hará trascender en su existencia: «¿No sientes mis raíces? Tu tallo florecido, / ebrio de sí, eterniza mi cálida fragancia» (LV, 14).

El último libro previo al exilio, y que supone la culminación de esta primera etapa poética de Ernestina de Champourcin, no solo en términos cronológicos sino también estilísticos, fue *Cántico inútil*, publicado en 1936.

La primera edición del poemario incluía un prefacio titulado «Cinco glosas excéntricas», escrito por Juan José Domenchina y una selección de textos de *La voz en el viento*. El libro se estructura, como los anteriores, en varias secciones: «Cumbre sin cielo (1932-1935)», «Sonetos», «Dios y tú», «Romances del camino», «Noche oscura» y «Epílogo de un sueño».

Joy Landeira lo presentó en el volumen bio-bibliográfico *Women Writers of Spain* como

her longest, most intricate, and most structurally varied volume; it both epitomizes and closes the “human love” period, and is her last book before exile from Spain, signalling a lapse in poetry publication that will continue to 1952. Many of the earlier Modernists and Generation of '98 tendencies are abandoned, with emphasis turning to exalted and exuberant surrealist and mystic flights and fantasies in search of polysemious unions: platonic, sexual, cosmic, temporal, personal, collective, and above all, love and deital ones, precursing an orientation to God that will in later works overshadow all of her other themes (Landeira, 1986: 88-91).

Ernestina de Champourcin había asimilado los modelos estilísticos y temáticos previos, y por ello *La voz en el viento* (1931) y *Cántico inútil* (1936) «demuestran de manera inequívoca la superación poética y el acierto creativo de una escritora que tuvo que pasar por un largo y penoso aprendizaje poético, sus dos primeras obras, hasta encontrar su voz propia y su personal estilo» (Ascunce, 1993: 19).

La evolución se aprecia en el plano temático, formal y estilístico. Por ello, Rosa Fernández Urtasun presenta de la siguiente manera el poemario: «trata del amor desde el punto de vista femenino, dando a la mujer un papel activo en la relación amorosa. Se sirve para ello de una expresión apasionada, humana y sincera que sorprendió por su valentía» (Fernández Urtasun, 2008: 20-21). El papel activo se traduce en que «en la poética champourciana no es el hombre quien inicia el encuentro carnal» (Lazarus, 2011: 131), sino la voz poética femenina.

En efecto, *Cántico inútil* es considerado la cumbre de la «poesía del amor humano», por lo que, tras su recorrido poético anterior, conquista lo humano y empieza por el cuerpo (Salaün, 2006: 44).

La presencia constante de lo táctil, la piel y las manos en *La voz en el viento*, que implica un deseo carnal de la voz poética, ansia trascender en *Cántico inútil*. Es posible extraer algunos ejemplos de la obsesión carnal de *La voz en el viento* en la sección «La voz transfigurada»:

Tú no sabes aún que he cercado tu orilla,  
que sueñas por la noche el color de mis ojos,  
que tus manos, en sombra,  
dirigen su tanteo hacia mi soledad (*LV*, 15).

Quiero perderme en ti. Cobija mi silencio  
bajo el apalio encendido de una larga caricia.  
Despojada de todo y prendida a tu boca,  
Imantaré, ya inmóvil, los rumbos de tu amor (*LV*, 16).

El tema amoroso cobra un carácter trascendental en este poemario. Ernestina de Champourcin construye un yo poético que busca un sentido místico del amor y en los versos hace patente el ansia de fusión con el amante: «*Cántico inútil* roza la exaltación vital del ser que se ha descubierto ante el otro en su infinitud. Y eleva esta mística de la alteridad hasta la fusión con lo Absoluto» (Acillona, 2000: 15).

El primer poema del libro ya se constituye como una toma de posición entregándose, aunque no sirva para nada –aunque su cántico sea inútil–: «¡Amor! Aún no has llegado y ya me ciñes toda / ligándote a mi cuerpo como un rosal herido / [...] Iníciame en la gloria de tu dolor más hondo / y cantaré, muriendo, mi cántico inefable» (*CI*, 1).

La voz poética se eleva a sí misma hasta considerarse la vida, nacida del amor, en el poema «Vida-Amor»: «¡Soy la raíz primera de todos los amores! / ¡Mi vida es el aliento supremo de la Vida!» (*CI*, 2). Situada «[a]l margen de lo humano» (*CI*, 3), la lleva a depurarse en el poema «Entrega»: «Iré a tus manos, limpia, indemne, sin memoria,» (*CI*, 4). Todo ello ocurre para que la unión amorosa suprema se produzca en lo celestial: «Encima de las nubes, detrás de las estrellas / [...] Sólo allí podrá ser. Sólo allí tocaremos / la verdad que tortura nuestras frentes selladas» (*CI*, 5).

No obstante, en algunas ocasiones se rechaza al interlocutor como amante: «Me vestiré la túnica del viento / para escapar de ti, y aunque me sigas / sólo un rumor de pájaros y espigas / aliviará tu oscuro desaliento» (CI, 6). En numerosas ocasiones, como en el ejemplo ofrecido, el yo poético desea desaparecer en el silencio («Sólo queda un silencio de oscuras mariposas / que afelpan las pisadas crueles del olvido»; CI, 7) o en el viento («¡Quisiera ser viento!»; CI, 8), pues su pasión amorosa la ha llevado a la extenuación: «Ya no tengo más fuerzas; ábreme bien tus brazos / para que oculte en ellos mi amor desfallecido» (CI, 9). Y, en la sección «Romances del camino» llega al sentimiento de la ira: «¡Bórrame de tu vida! / Yo borraré en mi cielo / la huella de tu frente, / el signo de tu beso» (CI, 10). En resumidas cuentas, «Si el amado se vive como límite, tope, referente y certeza, la amada ahoga en sus silencios su voz desorientada. Ernestina vive ahora en la pasión de esta entrega la meta exacta de su ilimitado viaje en el viento» (Acillona, 2000: 14).

De manera inusual, en este poemario aparece el tema de la maternidad en un poema con título homónimo, como fruto de la unión última de los amantes excelsos: «Hijo nuestro. Pureza de todo lo imposible» (CI, 11).

El amor a lo absoluto en *Cántico Inútil* es completamente distinto al de *La voz en el viento*, un poemario que, como ya hemos explicado, exalta la pasión carnal entre un yo y un tú, lo cual demuestra que Ernestina de Champourcin era una joven liberada en su sexualidad, producto de un tiempo determinado. Rosa Fernández Urtasun valora que el amor en *Cántico inútil* es un

lugar privilegiado del encuentro entre lo espiritual y lo corporal, tanto cuando se trata de un amor humano (anhelado, cumplido, recordado) como cuando habla del amor divino (como búsqueda de Dios en lo concreto y ordinario, como anhelo de una realidad más plena o en la fusión misteriosa de la Palabra hecha carne) (Fernández Urtasun, 2008: 21).

Este poemario contiene un gran número de referencias religiosas, que alcanzan su cumbre en la sección «Dios y tú». La ofrenda a Dios se concreta y se confirma en versos como «Dios en nosotros, férvido, liturgia misteriosa / que asciende a lo divino nuestro querer humano» (CI, 12).

A pesar de la apariencia, en los cuatro poemas que conforman la sección hay una divinización del amado, y se confunde el amor hacia el tú carnal con el plano espiritual: «se establecen correspondencias explícitas entre el papel que juegan el amante humano y

Dios en la vida de la hablante, y donde se combinan imágenes concretas del cuerpo humano y del beso con alusiones trascendentes» (Debicki, 1988: 58). Algunos versos ejemplifican lo dicho:

Me obstinaré en quererte, porque eres Dios tú mismo,  
porque una ansia divina me despoja en tus manos  
y me arranca del cielo, [...] (CI, 13)

Porque eres Dios te brindo en mis labios mortales  
ese beso de arcilla que los tuyos ignoran (CI, 14).

Llega a tal punto que incluso la devoción del yo poético por el amante supera a la que siente por Dios: «¡Que las manos de Dios se rindan en las tuyas!» (CI, 15). Con todo, la religiosidad de este poemario no es la misma que la cultivada en los libros posteriores, pues Rosa Fernández Urtasun afirma que

[d]urante la primera etapa el misticismo de Ernestina tiene mucho de estético, bebe directamente de fuentes literarias: en primer lugar de san Juan de la Cruz pero también de Juan Ramón Jiménez. Sin embargo en la poesía de los años 50 y 60 Ernestina está tratando de plasmar por escrito una vivencia personal, por lo que la fuerza literaria decae en favor del peso existencial (Fernández Urtasun, 2008: 30-31).

## CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio hemos constatado cómo Ernestina de Champourcin fue una mujer en sintonía con los tiempos en que vivió y una figura intelectual de gran relevancia a la altura de sus compañeros masculinos de la llamada Generación del 27. Hemos trabajado, por tanto, un contexto que ubica a Champourcin en una doble dimensión: por una parte, ser mujer en un mundo en proceso de modernización en el que se empezaba a admitir la diversidad de la existencia humana y las nuevas concepciones sobre el sujeto femenino; y por otra, ser mujer perteneciente a una de las «generaciones» literarias más importantes del siglo XX, logrando producir una obra que se proclamaba a la vez original y dentro de la estética generacional. De manera que, en esta autora, la vertiente formativa y creativa convergen de forma natural.

Ahora bien, Ernestina de Champourcin y sus compañeras del 27 no hubieran podido tener el estatus que ostentaron en el panorama literario y cultural sin precursoras como Emilia Pardo Bazán, Concepción Arenal, María de Maeztu y todas las mujeres que se posicionaron en la querrela sobre la *cuestión femenina*. Estas mujeres pusieron en cuestión el modelo femenino vigente e implantaron –con ayuda de las reformas krausistas y el impulso republicano– grandes avances educativos. Por esa vía llegó el feminismo a la España de principios del siglo XX.

El feminismo en España tuvo su momento significativo, casi se diría que cumbre, con la creación del Lyceum Club Femenino, la primera organización de ese tipo en el país con precedentes en organizaciones femeninas de finales del siglo XIX como la ANME. El Club, aunque dirigido a mujeres de clase media y alta, logró contagiar un espíritu de rebeldía y aprendizaje a toda la sociedad madrileña respecto a la emancipación del sistema patriarcal. La mujer española de los años de entreguerras se convirtió en una mujer moderna que, junto con sus compañeros masculinos, estaban invadidos de un espíritu renovador, los mismos aires que se respiraban en toda Europa.

La nueva mujer se puede ejemplificar en la figura de Ernestina de Champourcin, cuyos antecedentes familiares favorecieron su futura formación intelectual. La vinculación desde una edad muy temprana con el Lyceum Club y el pensamiento feminista le permitió adquirir una postura firme en cuanto a su condición de mujer

productora de una obra marcadamente personal y con convicciones propias, aunque no por ello ajena a los planteamientos intelectuales y estéticos de la vanguardia.

La poeta alavesa fue considerada una igual entre los miembros masculinos del 27, a pesar de que hoy en día no se valora como tal. Mantuvo lazos de amistad con los integrantes de la generación, pues mujeres y hombres compartían un ambiente creativo sin parangón en el siglo XX. Sabemos que compartían espacios como las tertulias del matrimonio Méndez-Altolaquirre, y que los hombres eran aceptados en las conferencias del Lyceum Club, pero no tenemos constancia de que las mujeres del Lyceum participasen en las actividades de la Residencia de Estudiantes, aunque sí lo hacían las muchachas de la Residencia de Señoritas.

En una carta a Melchor Fernández Almagro, Lorca reaccionó ante la atención que se le estaba dando a la poeta en *La Gaceta Literaria*: «Ya he leído tus preciosos artículos. Creo que ya tú no me estimas. / ¡Quién fuera Melgarejo! ¡Quién fuera Ernestina! / ¡Quién fuera Maruja Mallo!» (García Lorca, 1997: 590). Estas palabras refrendan nuestra tesis: Ernestina de Champourcin, desde un primer poemario –*En silencio...* (1926)– marcado por un «silencio simbolista» (Landeira, 2000), acabó por asimilar de una manera propia y original las mismas corrientes estéticas dominantes en la época.

La apertura hacia la «nueva literatura» comenzó a partir del momento en que Juan Ramón Jiménez se convirtió en su maestro, pero debemos alegrar que su participación en el Lyceum Club fue decisiva para construirse como una mujer independiente y moderna, pero, sobre todo, para poder romper las riendas de las imposiciones sociales.

La ruptura se refleja fundamentalmente en el tratamiento de los temas principales de su poesía, y en especial el amor («humano» en nuestro marco cronológico). Una vez hubo asimilado y filtrado los procedimientos vanguardistas, tales como la greguería y las imágenes sinestésicas y cósmicas, Champourcin los reconvirtió en su propio estilo.

Sin duda, *La voz en el viento* (1931) es el poemario más vanguardista de Ernestina de Champourcin, en que una voz poética declara su fascinación por el automóvil, pero también un amor carnal y pasional hacia un interlocutor que se había hecho patente desde su segundo libro, *Ahora* (1928). Ese deseo hacia ese tú interlocutor es lo que lleva a la voz de la enunciación a emplear tópicos como el de la cárcel de amor, como advirtió Joy Landeira (2005).

En su último libro previo a la guerra, *Cántico inútil* (1936), se intuye un ligero cambio en el tratamiento del tema amoroso (que se hará definitivo a partir de la poesía escrita desde 1952, la etapa del «amor divino»), pues aparece un deseo de trascender a lo sublime y apelaciones a Dios –todavía humano– confundido o fusionado con un amante. Por ello, «es lógico afirmar que las vertientes temáticas y formales de lo lúdico y lo sagrado deben ser consideradas como el anverso y reverso de la moneda lírica en la poesía de Ernestina» (Ascunce, 1993: 21).

El marcado erotismo de su poesía, al estar firmada por una mujer, no era lo esperable en una sociedad en la que perduraba el sistema de valores tradicionales porque, a pesar de todo, solo una pequeña parte de la sociedad aceptaba el nuevo modelo femenino. Sí se aceptó, por ejemplo, el erotismo de los poemarios de Pedro Salinas u otros componentes masculinos de la generación, pero no el de Champourcin.

En coherencia con lo que hemos postulado acerca de Lyceum Club y el impulso hacia el desarrollo personal de muchas de sus socias, es razonable decir que el erotismo de la poesía de Ernestina de Champourcin se debe en gran medida a su condición de mujer moderna e intelectual –situación que compartía con colegas como Maruja Mallo, Rosa Chacel, Concha Méndez o Carmen Conde y otras muchas mujeres–. Gozaban de una realidad propia que discurría paralela a la realidad de los compañeros masculinos y, así, Ernestina de Champourcin, liberada del yugo patriarcal y de los prejuicios sociales, pudo desarrollar una poesía no solo acorde con su tiempo, sino de igual calidad que la de nómima masculina que nos han impuesto conocer.

Ser mujer poeta, cultivadora de una poesía de corte intimista, erótico y religioso situó a Ernestina de Champourcin fuera de la norma esperable. Por ello, posteriormente no fue aceptada por tales condiciones. La poeta Luna Miguel dijo una vez en relación con las mujeres de la Generación Beat norteamericana una frase que se puede extrapolar a todas las mujeres de la Edad de Plata: «hubo mujeres, lo que pasa es que nos las ocultasteis»<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> En Luna Miguel, «Hubo mujeres, lo que pasa es que nos las ocultasteis», *Playground*, 13 de febrero de 2015.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACILLONA, MERCEDES. (2000). «Ernestina de Champourcin o el exilio del alma». En *Euskal erbesteratuen kultura*, vol. 2, pp. 9-24. San Sebastián: Saturrarán.
- AGUILERA SASTRE, JUAN. (2011). «Las fundadoras del Lyceum Club Femenino Español». *Brocar*, 35, pp. 65-90.
- ALBERTI, RAFAEL. (1983). *La arboleda perdida*. Barcelona: Seix Barral.
- ANÓNIMO. (01/01/1935). «Lyceum Club Femenino». *Mundo Femenino*, 102, p. 13. Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003838090&search=&lang=es> [En línea. Último acceso: 18 de junio de 2019].
- ÁRBOL, CARLOS. E. DEL.; REAL, ÁNGELA OLALLA. (1993). «Maruja Mallo, entre la tradición y la vanguardia». *Cuadernos hispanoamericanos*, 514-515, pp. 293-330.
- ARCE PINEDO, REBECA. (2015). *La construcción social de la mujer por el catolicismo y las derechas españolas en la época contemporánea* (Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad de Cantabria). Recuperado de: <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/8332/Tesis%20RAP.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [En línea. Último acceso: 25 de abril de 2019].
- ARCONADA, CÉSAR. (15/07/1928). «Ernestina de Champourcin dice...». *La Gaceta Literaria*, Año II, 38, pp. 1-2.
- ASCUNCE, JOSÉ ÁNGEL. (1993). «Ernestina de Champourcin a través de sus palabras». *Ínsula*, 557, pp. 22-24.
- (2006). «Ernestina de Champourcin. Derrotas de una primera poesía». En Rosa Fernández Urtasun, José Ángel Ascunce (Eds.) *Ernestina de Champourcin. Mujer y cultura en el siglo XX*, pp. 95-116. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BAEZA, RICARDO. (21/08/1927). «El Blanco y el Negro (Una lanza por el “Lyceum”)». *El Sol*, pp. 12. Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000355343&search=&lang=es> [En línea. Último acceso: 30 de abril de 2019].
- BALLÓ, TÀNIA. (2016). *Las sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*. Barcelona: Espasa.
- BAROJA, CARMEN. (1998). *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*. Barcelona: Tusquets.
- BATANAZ PALOMARES, LUIS. (1976). «Los tres primeros congresos pedagógicos nacionales». *Bordón: revista de Misiones Pedagógicas y de la Sociedad Española de Pedagogía*, 114, pp. 271-286.
- BUSSY-GENVOIS, DANIELE. (2003). «Por una historia de la sociabilidad femenina: algunas reflexiones». *Hispania*, LXIII/2, 214, pp. 605-620.
- CAMINERO PÉREZ, ÁNGELA. (2016). *Las Misiones Pedagógicas en la II República* (Trabajo de Fin de Estudios, Universidad de Valladolid). Recuperado de:

<http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/19505/1/TFG-G1898.pdf> [En línea. Último acceso: 19 de abril de 2019].

- CANES GARRIDO, FRANCISCO. (1993). «Las misiones pedagógicas: educación y tiempo libre en la Segunda República». *Revista Complutense de Educación*, 4 (1) pp. 147-168.
- CANO BALLESTA, JUAN. (2006). «Ernestina de Champourcin y la Generación del 27». En Rosa Fernández Urtasun, José Ángel Ascunce (Eds.) *Ernestina de Champourcin. Mujer y cultura en el siglo XX*, pp. 23-36. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CAPEL MARTÍNEZ, ROSA. M<sup>a</sup>. (1975). *El sufragio femenino en la Segunda República española*. Granada: Universidad de Granada.
- (1989). «El modelo de mujer en España a comienzos del siglo XX». En Maquieira D'Angelo (Ed.) *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental. Actas de las VII Jornadas de Investigación interdisciplinaria*, vol. II, pp. 311-320. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- CARO BAROJA, JULIO. (1978). *Los Baroja: (memorias familiares)*. Madrid: Taurus.
- CHAMPOURCIN, ERNESTINA DE. (1929). «3 proyecciones». *Síntesis*, Año III, 50, pp. 329-335.
- (15/07/1930). «¿Qué es la vanguardia?». *La Gaceta Literaria*, Año IV, 84, p. 4.
- (1981). *La ardilla y la rosa*. Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez.
- (1991). *Poesía a través del tiempo* (prólogo y notas de José Ángel Ascunce). Barcelona: Anthropos.
- COLE, GREGORY K. (2000). *Spanish women poets of the generation of 1927*. Lewinston: The Edwin Mellen Press.
- DEBICKI, ANDREW. (1988). «Una dimensión olvidada de Ernestina de Champourcin». *Ojácano*, 1, pp. 48-60.
- DIEGO, GERARDO. (2007). *Poesía española [Antologías]*. Madrid: Cátedra.
- DOUGHERTY, DRU. (). «Una poética del zigzag: Ernestina de Champourcin (1926-1936)». *Hispania*, 92 (4), pp. 653-663.
- FAGOAGA, CONCHA. (2002). Titulado «El Lyceum Club de Madrid, elite latente». En Danièle Bussy-Genevois (Ed.) *Les Espagnoles dans l'histoire. Une sociabilité démocratique (XIXe-XXe siècles)*, pp. 159-164. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes.
- FERNÁNDEZ URTASUN, ROSA. (2008). «Ernestina de Champourcin: una voz diferente en la Generación del 27». *Hipertexto*, 7, pp. 18-37.
- GABRIEL, NARCISO DE. (2018). «Emilia Pardo Bazán, las mujeres y la educación. El congreso pedagógico (1892) y la cátedra de literatura (1916)». *Historia y Memoria de la Educación*, 8, pp. 489-525.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO. (1997). *Epistolario completo*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA MENDOZA, SARA ISABEL. (2006). «Los exilios de Ernestina de Champourcin». *Sancho el Sabio*, 25, pp. 181-202.

- GONZÁLEZ CASTILLEJO, MARÍA JOSÉ. (1989). «Literatura religiosa y mentalidad femenina en el discurso de la sumisión en la II República». En V. Maquieira d'Angelo (Ed.), *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*, vol. II, pp. 343-351. Madrid: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer.
- GONZÁLEZ NARANJO, ROCÍO. (2015). «Création et association: le Lyceum Club». En D. Gay-Sylvestre (Ed.) *Il, Elle : Entre Je(u)*, pp. 243-259. Limoges: PULIM.
- (2015b). «Ilustres, tontas y locas: el Lyceum Club de Madrid, todo un ejemplo de solidaridad femenina». En M. Martín Clavijo et al. (Eds.) *Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, pp. 721-734. Sevilla: Arcibel Editores.
- HURTADO, AMPARO. (1999). «El Lyceum Club Femenino (Madrid, 1926-1939)». *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, II época, 36, pp. 23-40.
- I.L.E. (1918). «Programa de la Institución Libre de Enseñanza». En *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 42, pp. 217-224.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN. (2009). *Espanoles de tres mundos: viejo mundo, nuevo mundo, otro mundo*. Madrid: Visor Libros.
- LANDEIRA, JOY. (1986). «Ernestina de Champourcin». En Carolyn L. Galerstein (Ed.) *Women Writers of Spain. An annotated Bio-Biographical Guide*, pp. 88-91. New York: Greenwood Press.
- (2000). «El silencio simbolista en la poesía temprana de Ernestina de Champourcin». *Monographic Review / Revista Monográfica*, pp. 73-82.
- (2005). *Ernestina de Champourcin: vida y literatura*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, D.L.
- LAZARUS, MIRTA L. (2011). *La tradición erótica y la Vanguardia en la poesía de Ernestina de Champourcín* (Tesis realizada para la obtención del Degree of Master of Arts en la University of North Texas). Recuperado de: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc103351/> [En línea. Último acceso: 17 de junio de 2019].
- LYCEUM CLUB FEMENINO ESPAÑOL. (1934). *Reglamento*. Madrid: Casa Calero.
- (28 de julio de 1936). «Alimentos para los combatientes», *La Voz*, 4.852, p. 5.
- MABREY, M<sup>a</sup> CRISTINA. (2007). *Ernestina de Champourcin, poeta de la Generación del 27, en la oculta senda de la tradición poética femenina*. Madrid: Ediciones Torremozas.
- MAINER, JOSÉ-CARLOS. (1987). *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- (1990). «Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo)». En *Homenaje a María Teresa León: Cursos de Verano en El Escorial (1989)*, pp. 13-40. Madrid: Universidad Complutense.
- MANGINI, SHIRLEY. (2001). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- MARINA, JOSÉ ANTONIO Y RODRÍGUEZ DE CASTRO, M. (2009). *La Conspiración de las lectoras*. Barcelona: Anagrama.

- MIGUEL, LUNA. (13 de febrero de 2015). «Hubo mujeres, lo que pasa es que nos las ocultasteis». *Playground*. Recuperado de: [https://www.playgroundmag.net/now/mujeres\\_22680216.html](https://www.playgroundmag.net/now/mujeres_22680216.html). [En línea. Último acceso: 17 de junio de 2019].
- NASH, MARY. (1983). *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*. Barcelona: Anthropos.
- (1994). «Experiencia y aprendizaje: la formación histórica de los feminismos en España». *Historia Social*, nº 20, pp. 151-172.
- NAVARRA ORDOÑO, ANDREU. (2006). «“Seré tuya sin ti”: el interlocutor masculino en la poesía amorosa de Ernestina de Champourcin». En Rosa Fernández Urtasun, José Ángel Ascunce (Eds.) *Ernestina de Champourcin. Mujer y cultura en el siglo XX*, pp. 83-92. Madrid: Biblioteca Nueva.
- NIEVA DE LA PAZ, PILAR. (2006). «Voz autobiográfica e identidad profesional. Las escritoras españolas de la Generación del 27». *Hispania*, 89 (1), pp. 20-26.
- RODRIGO, ANTONINA. (1996). *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*. Madrid: Compañía Literaria.
- ROMANO, JULIO. (20-11-1926). «Lyceum. El primer club femenino». *La Esfera*, 672, pp. 10-11. Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003284041&search=&lang=en> [En línea. Último acceso: 6 de mayo de 2019].
- SAIZ Y OTERO, CONCEPCIÓN. (1897). «El feminismo en España». *La Escuela Moderna*, 132, pp. 248-260.
- SALAÜN, SERGE. (2006). «Ernestina de Champourcin y Concha Méndez. Estatuto y condición del poeta moderno». En Rosa Fernández Urtasun, José Ángel Ascunce (Eds.) *Ernestina de Champourcin. Mujer y cultura en el siglo XX*, pp. 37-52. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SÁNCHEZ OCAÑA, VICENTE. (5 de noviembre de 1926). «El primer club de mujeres de España». *Heraldo de Madrid*, p. 1. Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000843589&search=&lang=en> [En línea. Último acceso: 26 de abril de 2019].
- SCANLON, GERALDINE M. (1986). *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Madrid: Ediciones Akal.
- TAPIA, LUIS DE. (31 de agosto de 1927). «Por tontas». En el diario *La Libertad*, Madrid, p. 1. Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002885947&search=&lang=es> [En línea. Último acceso: 8 de mayo de 2019].
- VENTURA BURDEUS, LAURA. (2016). *La educación de la mujer del siglo XX a través de la literatura infantil* (Trabajo de Final de Grado de la Universitat Jaume I). Recuperado de: [http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/162435/TFG\\_2015\\_Ventura%20BurdeusL.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/162435/TFG_2015_Ventura%20BurdeusL.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [En línea. Último acceso: 16 de abril de 2019].

- VILLAR, ARTURO DEL. (1975). «Ernestina de Champourcin». *La Estafeta Literaria*, 556, pp. 10-15.
- WILCOX, JOHN. C. (1997). *Women Poets of Spain (1860-1990)*. Urbana: University of Illinois Press.
- ZULUETA, CARMEN DE. (1993). *Ni convento ni college. La Residencia de Señoritas*. Madrid: CSIC.

## ANEXOS

### 1. Relación de socias Lyceum Club Femenino

Socia	Profesión y actividad Lyceum	Entidades asociadas biografía	Política	Esposo
Abreu, Carmen	Traductora		Exilio	Hans Oberfelt, Ingeniero
Alba, duquesa de Albertos, Natividad		Vocal ANME 1920		Sr. Gutiérrez
Albornoz, Concha	Ensayista		Exilio	
Aleixandre, Concepción	Médico	JUF		
Alonso, Esther		Instituto Internacional	P. Radical-Socialista	Sr. Ortiz
Alvargonzález, Ángeles [M]	Comité Música	ANME		Sr. Gallardo
Amposta, marquesa de				
Anaya, Adela	Compositora	ANME		
Aragoneses Urquijo, Encarnación ( <i>Elena Fortún</i> )	Escritora --- Comité social	Sociedad Teosófica --- Instituto-Escuela	Exilio	Eusebio Gorbea Lemmi, militar y escritor.
Aranaz, Rosa				
Arbós, Sra. de				Sr. Arbós
Arisqueta Pareira, Marichu				Emilio Guinea
Ariza del Arco, Isabel				
Asas Manterola, Benita	Maestra --- Comité Literatura	ANME	P. Izquierda Radical-Socialista. Represaliada en el franquismo	
Baker, Elizabeth	Profesora	Instituto Internacional		
Baroja Nessi, Carmen	Artes Aplicadas --- Vocal 1929-1930	Instituto-Escuela		Rafael Caro Raggio, editor
Bastos Mora, Consuelo	Comité Social	Instituto-Escuela		Manuel Bastos Bastos, médico
Bolívar, Pilar				Luis de Tapia, periodista
Bores López Navarro, Luisa				
Bores López Navarro, Carmen				
Brea, Carmen				

Caballero, Emilia	Comité Social			
Calvo Rodero, Matilde	Profesora de Dibujo			
Campoamor, Clara	Abogada	JUF	P. Radical Exilio	
Camprubí, Zenobia	Asesora J. Ampliación de Estudios. --- Secretaria 1926 y Comité Internacional	Vocal de ANME 1924	Exilio	Juan Ramón Jiménez
Cantero, Araceli de		Vocal ANME 1935		Dr. Cantero, médico
Castro, Sra. de				
Champourcin, Ernestina de	Poeta y Traductora --- Comité Literatura		Exilio	Juan José Domenchina, poeta.
Cebrián Fernández, Dolores	Profesora Escuela Normal		Represaliada en el franquismo	Julián Besteiro
Cenamora, Regina V. de			P. Radical-Socialista	
Clar Margarit, M <sup>a</sup> Francisca ( <i>Halma Angélico</i> )	Escritora Preside Comité Juventud en 1936	ANME, vicepresidenta en 1935.	Represaliada en el franquismo	
Coca, Sra. de				Valentín Coca
Corro Elcano, Concepción				
Cossío, Julia [S]				Juan Belmonte, torero
Díaz de Mendoza Aguado. Carmen Muere 1929	Escritora			Fernando Sartorius, conde de San Luís.
Duarte, Sra. de				
Durán, Victorina	Profesora de Dibujo y Escenografía	Instituto-Escuela	Exilio	
Echevarría, Henriette de				Juan Echevarría, pintor
Echevarría, Consuelo	Graduada Escuela Comercio	vocal ANMF. 1924		Vicente de la Hidalga, abogado
Echous, Dorothy	Profesora	Instituto Internacional		
Escalera, Emma	Junta Directiva 1929			
Espada, Sra. de				
Espinosa de los Monteros, María	Empresaria	Preside ANME entre 1918 y 1920		
Fabra Rivas Sra. de			Exilio	Antonio Fabra Rivas

Gaibrois, Mercedes	Historiadora			Manuel Ballesteros, historiador
Galarraga, Amalia	Profesora Escuela Normal. --- Tesorera 1926	Instituto-Escuela		José M' Salaverría, escritor
Gallardo, Carmen	Traductora	ANME	Acción Republicana Exilio	Enrique de Mesa. Escritor
Gallego. Isolina				Ramón de Zubiaurre, pintor
Galdiz, María				Viuda de González Agustina, ingeniero
Gancedo, Sra. de		Instituto-Escuela		Sr. Gancedo, I.L.E.
Gancedo, Elvira	Comité Social	Instituto-Escuela		
Gancedo. Aurora		Instituto-Escuela		
Gancedo, María		Instituto-Escuela		
García de Quevedo, Guadalupe	Artesana			
García- Mauriño Campuzano, Ángeles	Empresaria --- Presidenta Lyceum 1934			Leonardo Pueyo, ingeniero químico
Gómez Cano, Pilar	J. Directiva 1928			
Gómez, Prudencia		ANME		Vda. de Altuna
González Barrios, Nieves	Médico	JUF		
González del Campillo, Victoria		Instituto-Escuela	Exilio	Gustavo Pittaluga, médico
González Martínez, Sra. de				Enrique González Martínez, crítico
Gorriti, Margarita	Maestra			Sr. Vasseur, diplomático de Uruguay
Graa, Trudy	Junta Directiva 1928		Exilio	Luis Araquistáin.
Graa. Luisa			Exilio	Julio Álvarez del Vayo
Grimm, Herta	Traductora y profesora de alemán			
Gurrea, Adelina	Editora --- Tesorera 1930			
Haro, Eulalia				
Hill, Alice Mabel				Ramiro de Maeztu
Hurdisán, María	Secretaria 1930	ANME, , tesorera 1932		

Huici Navaz, Matilde	Abogada	JUF --- Instituto-Escuela	PSOE Exilio	Luis San Martín, abogado
Ibáñez Gallardo, Carmen	Profesora Escuela Normal		Acción Republicana Exilio	Cipriano Rivas Cherif
Iruretagoyena, Julia			Exilio	Tomás Meabe
Jiménez Castiello, Sra. de				
Jiménez Quesada, Rafaela				
Kent Siano, Victoria	Abogada --- vicepresidenta 1926	JUF --- Instituto-Escuela	P. Radical Socialista. Izquierda Republicana Exilio	
Laá, Carmen		Secretaria ANME 1930		Sr. Arredondo
Lacy Palacios, Rosario	Médico --- J. Directiva 1929- 1930	JUF		Tomás Elorrieta, abogado
Lanzarote, Aurora		Sociedad Abolicionista		Sr. Riaño
Lapresta, Eulalia		I.L.E.		
Lejárraga García, María	Maestra --- Escritora	I.L.E. --- UME --- Sociedad Abolicionista	PSOE Exilio	Gregorio Martínez Sierra
León, M <sup>a</sup> Teresa	Escritora		PCE Exilio	Rafael Alberti
López Brime, Gloria	Dibujante y figurinista			
López Brime, Amparo	Figurinista			
López-Navarro, Luisa				
López-Navarro, María				Viuda de Bores
Lucía, Susana de				
Luna Corral, Gloria	Comité Social	Vocal ANME 1924		
Luna Corral, Josefina				
Madariaga Rojo, Ascensión	Enfermera --- Comité Social		Exilio	

Maeztu, María	Pedagoga --- Presidenta 1926	JUF --- I.L.E. --- Instituto Internacional	Exilio	
Manteca, Teresa		Instituto- Escuela	Exilio	Enrique Díez Canedo, crítico literario
Maortúa, Pura	Decoración, Infraestructuras club			Enrique Ucelay abogado
Martín de Antonio, Rosa	Farmacéutica	JUF	P. Radical Socialista	
Martínez Romarate Soledad Muere 1929				Victorio Macho, escultor
Martínez Albacete, Isabel	Comité Social 1930	Vocal ANME 1932	P. Izquierda Radical Socialista	
Martos Arregui, María	Bibliotecaria	Vocal ANME 1920 1924	Exilio	Ricardo Baeza, editor
McBroom. Nellis		Directora Instituto Internacional		
Méndez Cuesta, Concha	Poeta --- Comité Literatura		Exilio	Manuel Altolaguirre
Monné, Carmen	Comité Finanzas 1926 --- Junta Directiva 1928-1929			Ricardo Baroja, pintor
Moraleda, Rosa				
Moraleda, Soledad				
Morales, Teresa		Tesorera en ANME 1930 --- URF 1932		Sr. Suárez Rivas
Morán, Blanca	Comité Social			
Moreno, Amparo	Maestra			Sr. Palancar
Moya, Dolores				Gregorio Marañón, médico
Multedo Villareal, Angustias	Profesora de Pintura			
Muñoz, Matilde	Periodista	Cruzada de Mujeres Españolas	Exilio	
Navarro Marghoty, M <sup>a</sup> Luisa	Profesora Escuela Normal		Acción Republicana Exilio	Lorenzo Luzuriaga
Nelken, Carmen Eva ( <i>Magda Donato</i> )	Periodista y Actriz	UME	P. Federal	Salvador Bartolozzi
Newhall, Beatrice	Profesora	Instituto Internacional		
Ortega, Bernardina		ANME		Viuda de Otaola

Ortiz Alonso, Elena				
Ortiz Alonso, Alicia			P. Radical-Socialista	
Otaola, Sra.				José M <sup>o</sup> Otaola, médico
Oyarzábal Smith, Isabel ( <i>Beatriz Galindo</i> )	Traductora y escritora --- Presidenta hasta 1934	Instituto-Escuela --- ANME	PSOE Exilio	Ceferino Palencia
Pablo, Teresa de	Profesora --- Comité Social			
Pantoja, María		Vocal ANME 1932		
Pardinas, Carmen	Comité Social			Viuda de Alemany
Pastrana, duquesa de				
Peguero Sanz, Julia	Maestra	ANME		Ceferino Trallero, comerciante
Peinador Porrúa, Natalia				
Phipps, Helen	Profesora --- Vicesecretaria.	Directora Instituto Internacional		
Peñaranda, Herminia	Actriz		Exilio	Jacinto Grau, dramaturgo
Pérez Peix, María	Escultora			Eugenio d'Ors
Pi, Nieves	Periodista --- Secretaria	ANME		
Pinazo, María	Pintora --- Comité Social			
Pinto, Elisa	J. directiva 1930			Sr. Salas
Plaza, Dolores		ANME		
Porrero Rodríguez, Pilar				
Porrúa, Georgina		ANME	Represaliada en el franquismo	Sr. Peinador
Power, Mercedes	Traductora			
Quiroga Sánchez-Fano, María	Profesora de Laboratorio	Instituto-Escuela		
Quiroga Sánchez-Fano, Josefa	Profesora Trabajo Manual	Instituto-Escuela		
Quirós, Jimena	Bióloga	JUF	P. Radical Socialista	
Ras, Matilde	Periodista			

Rick, Mabel	J. Directiva 1928			Ramón Pérez de Ayala
Rodrigo Bellido, María	Compositora --- Comité Música		Exilio	
Rodrigo Bellido, Mercedes	Psicopedagoga --- Comité Social		Exilio	
Rodríguez, Reneé		ANME		Carlos McHale
Rodríguez Carballeira, Carmen ( <i>Hildegart</i> ) Muere 1933			P. Federal	
Ruiz Ferry, María de	Comité Social			Sr. Ruiz Ferry
Ruiz Ferry	Comité Social			Hija de la anterior
Salín Cigarraga, Luisa		ANME		Carlos Gorostidi
Salmerón, Catalina			P. Radical Socialista	
Salmerón, Sra de			P. Radical Socialista	José Salmerón
Sánchez Román, Encarnación	Comité Social			
Sangróniz, Eloisa C. de	J. Directiva 1928-1929	ANME		José Antonio Sangróniz, diplomático
Soriano Fichter, Elisa	Médico	JUF	P. Radical	
Spottorno Topete, Rosa			Exilio	José Ortega Gasset
Sturdza, María Muere 1931				Manuel Pedroso, diplomático, Conde de San Esteban de Cañongo
Triviño, Alfonsa				
Triviño, Concepción				
Usera, Asunción		ANME, vocal 1924		Sr. Pla, marino mercante
Valderrama Alaiz, Pilar	Poeta			
Valero Martín, María	Ensayista y crítica	ANME		Sr. Mazas
Van Eigen, Sra.	Horticultora			
Vega, Dolores	Pintora			

Velasco, Dolores		ANME		Sr. Alamán, funcionario
Velasco Aranz, Pilar			Acción Popular --- CEDA	
Venadito, condesa de	Comité literatura 1927			
Ventura, Camila	Comité Social			José Subirá, musicólogo
Vidal, Ascensión	Farmacéutica	JUF		
Villasante, Carmen				Sr. Bravo
Wahrtle. Sra.	Profesora	Instituto Internacional		
Yela, Sra. de				Sr. Yela
Zancada, Sra. de				Sr. Zancada
Zavala Pring, Ana	Comité de Música			Gonzalo Rodríguez Lafora. psiquiatra
Zubiaurre Aguirrezábal, Pilar	Comité de Literatura 1928- 1929	ANME	Exilio	Ricardo Gutiérrez Abascal ( <i>Juan de la Encina</i> )

En Concha Fagoaga, «El Lyceum Club de Madrid, elite latente», 2002, pp. 159-164.

## 2. Ernestina de Champourcin sobre la Generación del 27

1. Yo no sé si pertenezco a la generación del 27. Sólo puedo decir que nací en el 5 y publiqué mi primer libro en el 26, un año después del éxito inolvidable de *Marinero en tierra*. Añadiré que Guillén, Salinas, Aleixandre, Manolito Altolaguirre, Emilio Prados, Luis Cernuda fueron todos amigos míos. ¿Quién de nosotros no recuerda con cierta nostalgia las famosas tertulias en casa del matrimonio Manuel Altolaguirre-Concha Méndez, donde hervían y no acababan nuestros entusiasmos e ilusiones juveniles? Si ellos me consideran de su generación lo ignoro; a ellos corresponde decirlo. Después, a través de los mares los he seguido sintiendo a todos como algo próximo y querido. Sobre todo a los que fueron a morir cerca, en el país donde viví 34 años, México, refugio de poetas. Allí han ido quedando, incluso otros mayores como ese querido León Felipe. Y tras él tantos otros: Juan José Domenchina, también del 27 por la edad y la obra que en México lanzó su mejor voz... Cernuda solitario y difícil para la amistad, Manolito con sus empresas cinematográficas, y principalmente Emilio Prados, tan próximo a nosotros por su contigüidad constante y su muerte a unos pasos de nuestra calle. ¿Cómo no sentirme del 27, lo sea mi obra o no?

2. Es difícil opinar a estas alturas sobre la generación del 27. Ya hay una abundantísima literatura sobre ella. Estudios de todas clases: críticos, estilísticos, líricos; muchos buenos, profundos, otros superficiales, a nivel de anécdota o chismorreo.

Yo pienso en el 27 como en un arco iris muy especial. Un viento de poesía con nuevos colores y nuevos aires; un árbol con raíces modernas y antiguas: Góngora, Vicente Gil, Juan Ramón. Y brotando de esas raíces una cascada de hojas y flores surgiendo como un remolino de fuerza irresistible. La poesía de hoy, la que llamamos de la posguerra y la más joven, la última de todas, no se comprende sin esos hermanos mayores que marcarán siempre un hito de primera importancia en la Historia de la Literatura Española.

En Gregorio Prieto, *Lorca y la Generación del 27*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1977, p. 190.

### 3. Antipoética

Hubo una vez una playita salvaje y solitaria de las que casi no existen ya ni en el Caribe; estaba salpicada de tamarindos con sus hojillas delgadas como plumas o briznas de un césped transparente, casi invisible.

Al pie de uno de esos árboles, más bien chaparros, alguien, una mujer bastante joven, esperaba un poema, *su* poema...

Imágenes, metáforas, un sentido poco usual y una vacilación, cierta inseguridad en la pluma y los labios. ¿Qué era aquello derramado en el papel, y que brotaba de la mente como llovizna, surtidor o cascada?

Cuando un generoso editor –hay que ser generoso para decidirse a publicar un librito de poemas– le pide a un poeta su obra, suele pedirle también unas líneas o unas páginas sobre su «poética», es decir una explicación, el *para qué*, el *por qué* o el *para quién* escribe...

Tratándose de alguien como yo, ésta es la gran tragedia. ¡Poetas amigos, ayudadme! ¿Escribimos en realidad para alguien? Me pongo a pensar, hago examen de conciencia y llego a una conclusión que me resulta tristísima. No, para nada, para nada, y lo que es peor, para *nadie*. ¿Es posible tanto vacío?

Pero de repente mi admirado, querido y constante amigo Juan Ramón viene en mi ayuda.

Él sabe muy bien que el poeta escribe porque sí, porque le sale y a fin de cuentas porque Dios quiere. De lo contrario, ¿quién nos regala al final del poema, cuando lo leemos por primera vez, esa inefable sorpresa, ese delicioso escalofrío y esa estremecida pregunta?: ¿yo he escrito esto?

Claro que ahora existen poetas jóvenes que lo saben todo. Que antes de sentarse a la mesa han construido, por decirlo así, su soneto, su romance, su oda. La han plasmado verso a verso y por dentro y por fuera les sale enterito, perfecto.

Yo ignoro la técnica de Dante, de Byron, etc., me siento muy lejos de tan grandes genios, aunque sí un poco más cerca de Emily Dickinson, de Bécquer y sobre todo, de Juan Ramón.

¿Poesía elaborada, poesía estructurada?

Yo solo puedo decir que un buen día, tras un batiburrillo de lecturas, sale, brota, un verso.

De momento parece una línea. Después se le bautiza con el nombre de verso y luego un oscuro impulso nos obliga a continuarla.

Más tarde, alguien nos habla de «oficio», de la necesidad de leer algo más, o nos pregunta sobre qué escribimos. Por último un indiscreto dice: «¿De qué va su libro?». Entonces nos sonrojamos al responder: «No va de nada, es poesía». Eso es lo que siento cuando me hablan de poética y me piden definiciones.

Sin embargo, si no hay más remedio, puedo decir que mi poética, si es que la tengo, puede ser una cosa en la que logro reconocer varias etapas:

- 1.<sup>a</sup> La eclosión inesperada, o sea el primer verso del que brota como un débil surtidor, el primer poema.
- 2.<sup>a</sup> Paisaje y amor.
- 3.<sup>a</sup> Invasión de algo que lo emula todo. Que algo se desgaja a su vez:
  - 1.<sup>a</sup> Amor vago, ¿de qué o hacia quién?
  - 2.<sup>a</sup> Amor humano. Búsqueda de fusión hace el otro.
  - 3.<sup>a</sup> Amor trascendente. No basta el ser, es inevitable *trascender*, subir, ir más lejos.

Bien, éstas son las diferentes etapas que con el tiempo he podido reconocer en mi poesía.

Pero eso de poética sobre lo que los autores acostumbran a disertar en el umbral de un libro y que los editores suelen exigir, es algo que deber ser muy serio y que yo no acabo de ver muy claro.

Sí recuerdo que cuando yo estudiaba bachillerato había un catedrático de *Poética* y *Retórica* al que temíamos, sobre todo, las mujeres, por eso de que una mujer examinándose era una especie de fenómeno...

Gerardo Diego en su famosa y discutida Antología del año 34 nos pidió a los que participamos en ella una especie de «poética» y en la mía, muy breve, yo decía: « cuando todo el mundo define y se define, causa un secreto placer mantenerse desdibujado entre los equívocos linderos de la vaguedad y la vagancia».

En Ernestina de Champourcin, *Poesía a través el tiempo*, Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 3-5.

#### 4. Relación de poemas citados siguiendo el orden de aparición en el TFG

##### *En Silencio...* (1926)

(*ES*, 1) «Era un bello silencio, un silencio divino», p. 49.

EN SILENCIO...

*Sans le silence, l'amour, n'aurait  
ni goût, ni parfum éternel.*

MAETERLINK

Era un bello silencio, un silencio divino,  
vibrante de pensares, tremante de emoción,  
un silencio muy grave, de sentir peregrino,  
un silencio muy quedo, con dejos de oración.

.....

Cállate no respire, ni turbes el silencio  
con el ritmo armonioso de un poema de amor;  
cállate, que es muy tímido y frágil el silencio,  
no rompas de este instante el filtro seductor.

Cállate y no pienses; a través del espacio,  
cruza fugaz la estrella de una hermosa ilusión;  
cállate, ¿no sientes su fulgor de topacio  
encenderse en mi pecho y herir tu corazón?

Cállate; ya sé yo que tus labios murmuran  
ternuras infinitas, creadas para mí;  
cállate; sin hablar mil voces las susurran;  
cállate; el silencio me acerca más a ti.

.....

Era un silencio triste, un silencio lloroso,  
un silencio muy puro de candor virginal,  
un silencio sereno, vagamente amoroso,  
que la bruma envolvía en su tenue cendal.

(*ES*, 2) «¡Qué triste es el ocaso! Un haz de rosas muertas», p. 50.

##### OCASO DE OTOÑO

¡Qué triste es el ocaso! Un haz de rosas muertas  
se deshace en el ara del pálido horizonte;  
el poniente diluye su lividez incierta,  
huyendo tras la puerta  
brumosa de los montes.  
¡Crepúsculo nostálgico de la tarde cansada,  
encrucijada  
austera en cuya sombra aguarda  
la infinita tristeza del imposible anhelo,  
resplandores del cielo  
que iluminan, dolientes, mi agonía callada;  
silenciosa morada  
donde las ilusiones han quebrado su vuelo!...  
Los malvas pasionales  
que enlutan la llanura

son los regios despojos de púrpuras reales,  
jirones triunfales  
que algún día encubrieron miserables locuras.  
El alma se encamina,  
entre los oros grises de la quieta neblina,  
al dulzor que promete la senda vespéral;  
un sueño virginal  
desteje su leyenda ingenua y peregrina.

.....  
Las ascuas del ocaso se apagan al relente;  
suspira quedamente  
en su frío rescoldo un treno lastimoso,  
el eco de un sollozo  
va rasgando la paz de la tarde muriente.  
Es que allí, en las cenizas del día que se marcha.  
ha cuajado la escarcha  
piadosa del olvido;  
y entierra mis deseos y mis afanes rotos,  
caídos  
bajo el peso de un tremolar remoto,  
que llora con la angustia del ideal perdido.

(ES, 3) «¡Muerta! Así lo eres, por la gris armonía», p. 57.

#### LA CIUDAD MUERTA

¡Muerta! Así lo eres, por la gris armonía  
de tu austera belleza,  
por la suave tristeza  
y el inefable encanto de tu melancolía;  
por el glauco reflejo de tus fríos canales,  
donde no riza el viento albores de cristal  
y por el grave enigma de los cisnes glaciales  
y por esa agonía de las cosas banales  
al trasponer la piedra inerte de tu umbral.

En un final de tarde, como los tuyos quieto,  
cuando besaba el sol tu esbelta catedral  
y temblaba en los pliegues del oro vespéral  
la mística liturgia y el sagrado respeto  
que aroma tu pasado,  
sentí el áspero hielo de una sombra ancestral,  
fue tu alma envolviendo la mía en su cendal  
de llantos agobiado.

Una nostalgia pálida, tejida de visiones,  
oscilaba en la bruma del polvoriento ocaso,  
y el inmenso reguero de todas las pasiones  
adormeció a tu paso...

¡Nirvana que en tus brazos diluyes los dolores,  
sinfonía de paz y horizonte orquestal!  
Cementerio que cubres con tus lívidas flores  
los huesos calcinados por la llama carnal

de todos los ardores...

Amo ese matiz, vagamente agrisado,  
que escribe en nuestras alas inmóvil placidez  
y quiero a tus beguinas, con su paso cansado  
y el recuerdo del mundo para siempre borrado  
por la unción misteriosa que das a tu vejez.

Sobre todo prefiero la plazuela escondida  
donde exhala su incienso una larga oración,  
la plaza somnolienta, blandamente ceñida  
por el cerco de casas, en que m ignorado, anida  
un vago afán de olvido y oculta inmolación...

.....

La soledad quebranta el carrillón que suena  
en un repique alado —¡misterio y poesía! —;  
la beguina que borda entre su celosía  
deja el lienzo un instante y, sin querer, se apena.

Yo quizás algún día, tras mi pobre ventana,  
escuche melancólica la voz del campanario,  
laborando un encaje convertido en sudario  
de la ilusión que hoy nace y morirá mañana.

(ES, 4) «Soñé con un sendero», p. 59.

#### A PLATERO

Soñé con un sendero  
todo triste de lirios,  
hundido en las arrugas  
del recio peñascal;  
un sendero que aroman  
los efluvios esquivos  
del agreste perfume  
quemado en el henar.

Y soñé que el remando  
temblaba suavemente  
al roce cadencioso  
de un verso que, en mi voz,  
rimaba con el blando  
crujir de los tomillos  
y el rasgado zumbar  
de un brillante moscón.

Los juncos se desdoblaban  
ante mi paso lento,  
enganchando en sus puntas  
aureas cintas de luz,  
donde el sol deshacía  
sus malvas palideces,  
matizadas de azul.

A mi lado, Platero,  
el dulce borriquito  
del pelaje argentado,  
caricioso y saltón,  
besaba, con tibiezas  
de amor en el hocico,  
las cálidas corolas  
del tierno almendro en flor.

Un momento sentí  
sobre el papel querido  
la mansa aprobación  
de su humilde mirar;  
un solplo de su aliento  
caldeó mis mejillas,  
y entre sus grandes ojos  
huyó la soledad...

Burrillo silencioso,  
callado compañero  
del doliente poeta,  
¡con qué anhelo te llamo  
en mis largos paseos,  
y añoro tu presencia!

A ti te hubiera dicho,  
en el dormir sereno  
de aquel atardecer,  
los cantos que la gracia  
ingenua del sendero  
arrancaba a mi fe.

Tú hubieras comprendido  
esa aguda nostalgia  
y ese afán de cariño  
que llena mi pasión,  
al sentir en tu frente,  
de mis labios resecos,  
el contenido de tu ardor.

Tú vendrás, siguiendo  
con tu cascabeleo  
las quimeras  
a la sombras del brezo,  
trotarías soñando,  
sin reírte de mí.

(ES, 5) «¡Qué alegre por las ciudades, qué triste en mi corazón!», p. 62.

#### CARNAVAL ROMÁNTICO

¡Qué alegre por las ciudades, qué triste en mi corazón!  
Los Arlequines recorren  
con orgiástico furor

el jardín de los placeres,  
pero en mi pecho Pierrot  
madrigaliza a la Luna su moribunda canción.

¡Pobre loco escarnecido,  
peregrino de amor,  
hasta la blanca Selene  
te desprecia, ruiseñor!  
El mundo en su zarabanda  
ha tiempo que se cansó  
de tu faz alucinada y tu místico dolor.  
Estás pasado de moda,  
melancólico Pierrot,  
es cursi tu mandolina y anticuada tu pasión.

Carnaval lanza estridente  
su carcajada de histrión,  
se enredan las serpentinas en diabólico arrebol;  
zigzaguean los confetis.  
Medio histérico, Pierrot  
sigue rimando en mi pecho  
su lírica exaltación.

(ES, 6) «Quedamente en la penumbra», p. 69.

#### NOCTURNO

Quedamente en la penumbra  
se buscaban nuestras almas;  
como dos pálidas luces,  
como dos sombras hermanas,  
como dos tímidas flores  
a lo largo de una rama;  
entre las dos se perdía  
la misma muda plegaria,  
y nació de nuestra angustia  
la misma muda esperanza.

Rimaba un triste nocturno  
de poesía de cigarra,  
mientras con tu grito inmenso  
se llamaban nuestras almas,  
sin comprender que tan solo  
la niebla nos separaba.

Tú creíste que el olvido  
tenía en mí sepultada  
tu memoria tan querida;  
yo creí que se cerraba  
para siempre tu cariño  
entre cenizas y escarcha.

A pasos de terciopelo  
en la noche silenciaría,

nuestras almas por huirse  
quedan lentes se buscaban ...

Hubo un murmullo sedoso,  
como un batir de alas blancas,  
luego un preludio muy suave  
entre fugas de nostalgia;  
es que en la copa de un lirio  
que el relente constelaba  
nuestras almas, sorprendidas,  
bebían juntas sus ansias...

La mariposa del sueño  
volvió a la luna su plata;  
surgía de los jazmines  
evocadora fragancia,  
y en la copa de aquel lirio  
asombrado, nuestras almas  
entre ruinas de oro,  
quedamente se besaban.

(ES, 7) «La tarde gris se cierne sobre mi afán cansado», p. 75.

#### TEDIO

La tarde gris se cierne sobre mi afán cansado  
helando con su escarcha esta sorda inquietud,  
este inmortal deseo que agoniza y renace  
rescoldando en mi pecho su atormentada luz.

La tarde es gris...  
Mi corazón desmaya,  
estrechado en el cerco  
que un pardo nubarrón  
le ciñe a sus heridas.  
¿No volverá ya el sol?

Habla una voz cansada, que viene de muy lejos:  
«es inútil que intentes diluir las tinieblas».  
Yo quiero levantarme, y las fuerzas me faltan,  
quiero andar y no puedo;  
quiero ver y estoy ciega.

La tarde es gris...  
¿Qué haces, por qué esperas?  
Me estruja y me traspasa  
con su abrazo la niebla.  
¿Es que vas a dejarme eternamente presa  
en sus pérfidos lazos,  
abandonada y sola al umbral pavoroso  
del incógnito acaso?

Tengo miedo; hermético avanza entre la sombra  
el silencio infinito que se enrosca a mi alma;

ya me cubre el sudario inerte de la tarde,  
como si, viva aún, mi sepulcro sellaran.

(ES, 8) «Deshojé la flor de mis rimas», p. 83.

Deshojé la flor de mis rimas  
en el triste jardín de las almas.

Entre oros de lluvia, el ocaso  
deshacía unas nubes de plata,  
y en el bosque otoñal una estrella  
derramaba  
su quieta esperanza.  
Había almas oprimidas y rotas  
por luchar entre falsas batallas;  
almas frías desnudas de ensueño,  
almas débiles que el mundo captara;  
casi todas enfermas de hastío,  
casi todas llorando olvidadas.  
Para ellas, poetas sin liras,  
perfumé de piedad mis palabras;  
para ellas tejí las quimeras  
de una dicha imposible y extraña,  
y sembré de ideales la noche,  
para que ellas pudieran cantarla...

Deshojé la flor de mis rimas  
en el triste jardín de las almas...

### **Ahora (1926)**

(A, 1) «Goce íntimo y quedo en que el alma se admira», p. 93.

1

Goce íntimo y quedo en que el alma se admira  
de su propia belleza:  
minuto de egoísmo eterno como el mundo,  
divina complacencia  
de todo lo creado  
al contemplarse mudo  
en la múltiple esfera del corazón humano.  
Delirante alegría  
de palpar la consciencia que hace cierta la vida.  
¡Silencioso placer de escucharse sin miedo  
y arrancar a la nada nuestros propios secretos,  
mientras huye la tierra, bulliciosa y maldita!

(A, 2) «Hoja blanca de hoy, de siempre, de mañana», p. 111.

8

Hoja blanca de hoy, de siempre, de mañana.  
Frutal de cada día, semilla fecundada

por un rayo de luz o una gota de agua.  
La vida fluye abajo, arrastrándose vana.  
Encima de mi frente, los divinos fantasmas  
del sueño verdadero. Los éxtasis del alma...  
cicatrices de oro, que mi pluma va abriendo  
sobre la hoja blanca.

(A, 3) «En el pentagrama del cielo traza una golondrina», p. 107.

2

En el pentagrama del cielo traza una golondrina  
la fuga del ocaso.  
El cuerno de la luna deshilacha sin tregua los flecos de la tarde  
y una cima de oro abre su entraña rota  
a cualquier soledad.  
El corazón abierto busca el latido insomne  
de una vida gemela. ¡Calderón vespéral!...

Los castaños floridos con batutas de jade  
dirigen la sonata.  
Ahora es el adagio, mañana el clarín del allegro  
vencerá luminoso los remilgos del alba.  
Mientras, llueven pedazos de cielo desteñido  
sobre el hocico manso del monte verdirrosa.  
Una espiga de luz va sembrando  
cosquillas en el lomo cansino y triste de las horas

(A, 4) «La mañana ha destrozado», p. 108.

4

La mañana ha destrozado  
el cristal de sus espejos.  
Con un cepillo de sol  
alboroto la melena  
de los jardines cautivos.

Ciño en bucles de esmeralda  
el mástil uniformista  
de los faroles urbanos  
y sutilizo el desorden  
con joviales estridencias.

Mi ventana es el panal  
donde fabrico la miel  
de los circuitos absurdos.

Amigo que olvidaré  
a la hora del recuerdo,  
hoy te convidó a bailar  
sobre la cuerda tirante  
de mi espíritu en hervor.

(A, 5) «Castilla», p. 99.

2

Castilla  
es una hogaza pueblerina,  
redonda, tibia, hueca.  
Su corteza dorada es miel de sol cocida  
en el horno del cielo que le el estío encandila  
y en su interior se esponja; incitante,  
una miga  
amasada en silencio; es de aldeas tranquilas,  
casuchas encaladas, iglesitas ariscas,  
rimeros de sudor en frentes pensativas.

¡Castilla  
es pan de gracia,  
trigal de eucaristía!

(A, 6) «El impetuoso cauce», p.87.

#### ESTANCAMIENTO

El impetuoso cauce  
de tu vida se ha parado  
en seco. Aquellos cristales  
de hirvientes burbujas,  
que luego plasmaban  
su nieve con cretas  
de plata y espuma  
sobre las auroras  
de toda la tierra,  
han entorpecido  
su fría dulzura.  
Yo retomaré  
el agua estancada  
en el bajel gris  
que fletan mis dudas,  
hasta deshacer  
el tropel de rosas  
—fragante isla nueva  
sobre el vidrio escueto  
de la mar antigua—,  
el tropel de flores  
que atasca de aromas  
banalmente suaves  
tu alma desnuda.

(A, 7) «Ha pulido tu amor», p.88.

#### FUGA

Ha pulido tu amor  
la copa de mi alma  
con el roce fatal

de su deslumbramiento,  
en el cándido prisma  
de tan leves cristales  
se diluye la gracia  
de tu perfil eterno.

Ya casi no conozco  
el radio que trazaba  
en mi espejo sensible  
la presión de tus dedos.  
A fuerza de limarlo  
hiciste de mi espíritu,  
un vidrio que cebrea  
las púas del silencio.

Alerta al menor soplo  
que hiera lo insondado,  
-crisol estremecido  
por las brisas astrales-,  
como en un parapeto  
se me escapa tu sombra,  
tras la red que tejiste  
enhebrando pensares.

Inexacta visión  
de amplitud multiforme  
oscilando en el aspa  
fatal del Universo,  
ya eres sólo una forma  
que reviste mi antojo  
en el vasto bullir  
de su ritmo complejo.

(A, 8) «¡Qué divino y qué puro», p. 90.

#### AHORA

¡Qué divino y qué puro  
se ha quedado tu amor  
-cristal de agua inerme—  
entre el rescoldo gris  
que nos enfría el alma!

Qué divino y qué puro,  
sin contorno visible,  
con un radiante brillo  
de escueta desnudez.

Rectilínea y translúcida,  
la llama primigenia  
elevó al fin su rumbo  
sin mirar hacia atrás.

Ahora es flecha de oro  
clavada en el perfil  
de una cima infinita

más lejana que el cielo.

Es amor de la Vida  
en toda su belleza,  
amor que ama el sutil  
relumbre de lo eterno  
en cada frágil brizna  
del haz universal.

(A, 9) «Se hundió inútilmente», p. 89.

#### FIRMEZA

Se hundió inútilmente  
la red de tus palabras  
en el cauce sereno y limpio  
de mi alma.

Ha salido vacía...  
Nada tembló en la zona ardiente  
que incrédulo acechabas.  
Ni el cristal se ha quebrado  
al sentir tu mirada  
como hubieras querido.  
La dulce luz de plata  
que brilla silenciosa  
en la copa cerrada  
tan frágil y tan pura  
que es al cáliz del alma,  
no vaciló siquiera.  
Eternamente blanca  
esperó que el minuto  
de tu anhelo pasara.

Ha salido vacía  
la red de tus palabras  
sin lograr conmover  
el cáliz de mi alma.

(A, 10) «Música sin voz,», p. 96.

#### 6

Música sin voz,  
no sé si eres del alma  
o vienes de un silencio  
incubado en la paz  
del profundo subsuelo  
que ocultan las palabras.  
Naciste un día gris  
entre la bulla hueca  
de mis fútiles charlas.  
Un impulso de ira  
anunció tu llegada.  
Nadie de conocía,

eras hostil y sabia,  
demasiado serena  
y demasiado pálida.  
Zaherimos tu manto  
hecho de niebla lasa,  
y sin ningún reparo  
te volvemos la espalda.  
Luego... yo no sé cómo,  
escalaste mi alma  
—pues no sé si eras de ella—  
Y la hiciste tu esclava

### *La voz en el viento (1931)*

(LV, 1) «Puliré mi belleza con los garfios del viento.», p. 133.

#### AMOR

Puliré mi belleza con los garfios del viento.  
Seré tuya sin forma, hecha polvo de aire,  
diluida en un cielo de planos invisibles.

Para ti quiero, amado, la posesión sin cuerpo,  
el delirio gozoso de sentir que tu abrazo  
solo ciñe rosales de pura eternidad.

Nunca podrás tenerme sin abrir tu deseo  
sobre la desnudez que sella lo inefable,  
ni encontrarás mis labios  
mientras algo concreto enraíce tu amor...

¡Que tus manos inútiles acaricien estrellas!  
No entorpezcan besándome la fuga de mi cuerpo.  
¡Seré tuya en la piel hecha fuego de sol

(LV, 2) «¡Qué alegría de luz», p. 121

#### ASCENSIÓN

¡Qué alegría de luz  
nos acaricia el alma!  
Hay capullos de aroma en todos los balcones  
y florece en los labios  
una risa con sol.  
¡Huyamos de nosotros  
para ir a la vida!  
Como dos tallos nuevos,  
emprendamos la eterna  
conquista de lo azul.

¡Subiremos a Dios  
por lo bello del mundo!

(LV, 3) «Surge mi mano de la trama oscura», p. 134.

(INSOMNIO)

Surge mi mano de la trama oscura  
que afelpa, silenciosa, los desvelos.  
Fuga hacia ti. Navegan nuestros cielos  
Con rumbo a su recíproca ternura.

Caminos de tu acento. Senda pura  
que aquieta suavemente mis anhelos.  
despojando la sombra de sus velos  
llego al refugio que en tu voz perdura.

¡Cómo se adhieren a mi palma abierta  
los ecos de ti mismo! Ya despierta,  
ingrácida y ferviente, la caricia

de mi mano, que roza tu palabra,  
mientras la noche con ausencias labra  
el prodigio de un sueño que se inicia.

(LV, 4) «¡Y todo en la mañana», p. 123.

GÉNESIS

¡Y todo en la mañana  
se hizo piel de camino!  
Metálicas sirenas  
gritaban en mi voz  
innumerables puertos.  
—¡Soy la muchacha término,  
el ancla de cristal  
que detiene las horas.  
Mis cabellos de níquel  
imantan las estrellas—.  
Largas rutas de asfalto  
alzaron tu mirada  
al nivel de mi pecho.  
Un atlas lo encendía,  
chorreando en mis venas  
sangre mapamundi,  
vivaz, multicolor.  
Yo ungué de realidades  
el sueño de tu frente.  
La belleza más próxima  
fue tuya entre mis labios.  
¡No vuelvas a lo incierto!  
Yo, lente enfocadora,  
ceñiré el universo  
al hueco de tus manos

(LV, 5) «Nuestras manos acechan», p. 126.

ACCIDENTE

Nuestras manos acechan

una rosa distante, que llega consumida,  
persiguiendo en el aire  
sus cien rumbos tronchados.  
Vientos de perdición  
le taladran las sienas.  
¡Pobre flor esquemática,  
en vano intentaremos  
soldar a un nuevo tallo  
tu juventud deshecha!  
Nunca más los caminos,  
ni el susto delicioso  
de la escondida curva,  
ni el abrazo del polvo,  
incitante, reseco.  
Ya todo será oscuro.  
Viejos hierros decrepitos  
mancharán de negrura  
tu vigor abdicado.  
Llora un claxon tu muerte,  
sin alma, en la cuneta

(LV, 6) «¡Danzo roja y sin mí!», p. 129.

#### DANZA EN TRES TIEMPOS

1

¡Danzo roja y sin mí!  
A fuerza de pisarlo,  
mi círculo maldito se abre en puntas de estrella.  
—La música del tiempo  
gira leve y pausada  
bajo mi planta ebria—.  
¿Es mío el pie desnudo con la rosa de sangre  
que dibuja perfiles en el silencio azul?

2

Danzo inmóvil,  
parada al margen de mí misma.  
Quietud vertiginosa...  
Libre de voz y gesto, soy, lejana de todo.  
¡soy yo, en mis orillas!

3

¡Danzo gris y cansada!  
Pesadamente busco —sin puerta—  
los umbrales.  
¿Quién se empeñó en borrarlos  
encerrándome en mí?  
¡Danzo gris y cansada!  
Mi pie jadea, muere,  
estilizado en ala...

Fuera de mí —ya siempre— danza el compás eterno.

(LV, 7) «Nada», p.128.

### DANZA BLANCA

Nada.  
Va desnudo el color  
y muda la palabra.

Algo que nadie ve  
danza triste en lo ausente.  
Un callado lamento de arco iris en pena  
se alza inútil, perdido,  
buscándose a la luz.

—En los ojos del agua  
hay coros de azucenas  
lavándose la cara—.  
¡Cómo lloran los ríos, sin juncos ni guijarros,  
y las fuentes cegadas con párpados de cal!  
Dos coágulos de nieve endurecen la huida.  
Vellones enredados, fuerzan tibias gargantas  
a silencio de flor.

—En las frentes de fuego  
una escarcha detiene  
los íntimos incendios—.

¡Ay, la llama de ámbar que encendía mis ojos!  
¡Ay, la piel de mis brazos empapados de sol!  
Todo muere borrado entre agrias blancuras.  
La forma despojada corre al olvido puro  
de un mundo sin matiz.

(LV, 8) «He soñado tus manos», p.124.

### VOLANTE

He soñado tus manos.  
Precisas, enguantadas,  
esquivando a su antojo  
la embestida del viento.

Al impulso más leve  
—fuerza plana, medida—  
giraba cauteloso  
el aro de madera.

Nos acechamos, torvos,  
los cuernos el espacio,  
pero tus palmas rígidas  
guardaban el secreto  
de toda resistencia.

¡Dame tus dedos, acres  
de olor a gasolina,

esos dedos cerrados  
que precintan la oscura  
mercancía del vértigo!

¡Ellos me harán correr  
hasta encontrar la vida!

(LV, 9) «No estaré, cuando vuelvas, donde tú me dejaste», p. 145.

3

No estaré, cuando vuelvas, donde tú me dejaste.  
He subido más alto.  
Apoyada en tu impulso, traspasé el horizonte  
que me hiciste soñar.

Mírame deslumbrada por la íntima  
que despertó la audacia sin freno de tus sienes.  
He seguido la ruta que me abrieron tus manos  
y busqué nuestro sueño para dártelo a ti.

Te espero jadeante, ceñida a esta dulzura  
que borra de mi pecho la garra del cansancio.  
¡Iníciame en la bruma de otra senda olvidada  
y saldré nuevamente  
a alcanzarte la gloria del cielo presentido!

(LV, 10) «Seré tuya sin ti el día que los sueños», p. 146.

5

Seré tuya sin ti el día que los sueños  
Alejen de mi senda tu frente creadora,  
el día que tu sed  
no pueda limitarse al hueco de mis manos.

¡Seré tuya aun sin ti! Dejaré de mecerte  
en la cuna encendida que tejieron mis besos.  
Se borrarán tus labios la forma de los míos  
y el cielo de tu vida  
tendrá un color distinto al de mi corazón.

Pero sabré ser tuya sin nublar tu camino  
Con la huella indecisa de mi andar solitario.  
Me ceñiré a tu sombra y anulada por ella,  
te iré dando en silencio lo más puro de mí.

¡Con qué amarga dulzura repetiré, ya sola,  
Esos gestos antiguos que pulió tu mirada!  
Me seguirás teniendo igual que me quisiste  
y acunaré en secreto tu amor eternizado.

(LV, 11) «Qué difícil salida», p. 116.

## VIAJE

Qué difícil salida  
—sin puertas—  
hacia todo.

ningún molde ciñó  
la fuga ineludible.  
Tuvimos que inventar,  
gracia definidora,  
el marco del momento.

Exploré mi ribera.  
¡Cómo transparecías!  
En ti un nuevo umbral,  
riendo, amenazaba.

No quería ni quise.  
Tampoco quiero ahora.  
Sentí borrarle lejos  
mi cielo sumergido.

Necesito asperezas  
donde pulir mis plantas  
y tú no me ofreciste  
senderos limitadores.  
¡Buscándolos hui  
de mis propios dinteles!

(LV, 12) «¡Mis ojos en el viento!», p. 117

## MIRADA EN LIBERTAD

¡Mis ojos en el viento!  
¿Qué mirarán mis ojos  
ya sueltos en el aire?  
Sujeto va el espacio  
entre mis dos pupilas.

¡Yo, límite desnudo,  
he de ceñirlo todo  
hasta dejarlo inmóvil  
en el eterno cáliz  
de la perfecta rosa!

Límite justo y ciego,  
no veré la belleza  
que abrace mi contorno.  
¡Por buscarla sembré  
mis ojos en el viento!

(LV, 13) «Será un alejamiento de hielos inventados.», p. 132

## BARRICADA

Será un alejamiento de hielos inventados,  
una sutil barrera de mentiras azules.  
Erguiré la ciudad, los mares, contra ti.

¡Yo no quiero que vuelvas!  
Aún viven muchas rosas  
y alientan, escondidas, las huellas de aquel cielo...

No precipites nunca la muerte de una estrella,  
aunque nazca en tus manos una sonrisa del sol.

Toda lucha es inútil.  
Lo irreal mellaría el filo de tus armas.  
Ante el próximo alcance de tu rotunda fuerza  
levanto el invencible poder de la ficción.

Eres mi prisionero.  
Allí en su meridiano hay una sombra inmóvil,  
sujeta a lo invisible con puñales de sueño.  
Cuando el tiempo oscurezca la última pisada,  
Desclavaré tu afán y marcharé hacia ti.

(LV, 14) «Voy a arraigar en ti, Mis fuerzas más oscuras», p. 148.

8

Voy a arraigar en ti. Mis fuerzas más oscuras  
remueven lentamente la tierra de tu alma.  
Quisiera penetrarte y enraizar mi esencia  
sobre la carne viva que nutre tu fervor.

Ahondaré en ti mismo y abrasará tu sangre  
el fuego de la mía rebelde y soñadora.  
Invadido por mí, derribarás la cumbre  
que te aleja del cielo.

¿No sientes en mí tus raíces? Tu tallo florecido,  
ebrio de sí, eterniza mi cálida fragancia.  
¡Irguiéndolo alzarás la copa de mi frente,  
hasta volcar su zumo en los labios del sol!

(LV, 15) «Tú no sabes aún que he cercado tu orilla,», p. 136.

1

Tú no sabes aún que he cercado tu orilla,  
que sueñas por la noche el color de mis ojos,  
que tus manos, en sombra,  
dirigen su tanteo hacia mi soledad.  
¡Ignóralo para siempre”  
Yo agolparé tinieblas en el limpio sendero  
que hollan las verdades.  
Plegaré la inconsciencia como una venda inmóvil  
sobre tu laxitud.

Nunca sabrás que en ti la fuerza se desnuda  
para eruir hasta el cielo el soplo de mi vida.  
Que tus labios se mueven al encuentro de un beso  
modelado en mi boca por tu ardiente obsesión.

Ignóralo, y así desechará mi gesto  
la rígida cautela que detiene el impulso  
e invadiré, gozosa, la atmósfera profunda  
que arrebató en su cauce lo más puro de ti.

(LV, 16) «Dejar de ser. Vivir la gloria de tu sueño», p. 138.

4

Dejar de ser. Vivir la gloria de tu sueño  
en místico naufragio de sonos y palabras.  
Derramar en tu vida la esencia de mi vida,  
sumergir en tus labios el eco de mi voz.

Olvidar los caminos y la senda trenzada  
por el sordo latir de mis pulsos febriles.  
Anularme en la sombra de tus manos abiertas  
que apaciguan mi sien con ternura de luz

Quiero perderme en ti. Cobija mi silencio  
bajo el apalio encendido de una larga caricia.  
Despojada de todo y prendida a tu boca,  
Imantaré, ya inmóvil, los rumbos de tu amor.

### ***Cántico inútil (1936)***

(CI, 1) «¡Amor! Aún no has llegado y ya me ciñes toda», p. 153.

#### ESPERA

¡Amor! Aún no has llegado y ya me ciñes toda  
ligándote a mi cuerpo como un rosal herido-  
¡Enderézame tú! Que mi raíz oscura  
absorba hasta esponjarse el zumo que redime.

Amor, silencio insomne, espera entretejida  
de pálidos fantasmas que juegan a ser besos,  
dulzura sin apoyo, latido soterrado  
en el último pliegue del sueño más oculto.

Amor, bruma y estrella, secreto paraíso  
que se gana y se pierde con la misma caricia:  
rinde a mi paso errante tus pórticos sin nombre.  
¡Mi desnudez intacta se vestirá de ti!

Si me niegas tu éxtasis, no me niegues tu herida.  
Doy el goce que enerva por el dardo que abrasa.  
Iníciame en la gloria de tu dolor más hondo  
y cantaré, muriendo, mi cántico inefable.

Quizás no llegues nunca. Mi espíritu que vela  
aguarda sin cansarse tu signo misterioso.  
¿En qué brisa nocturna florecen ya tus labios,  
en qué cenit de soles me impregnará tu unción?

(CI, 2) «Cuando todas las piedras del mundo se hagan polvo,», p. 158.

#### VIDA-AMOR

Cuando todas las piedras del mundo se hagan polvo,  
cuando todos los gritos naveguen al silencio  
y en las rutas dormidas camine, solo, Dios;

cuando las manos sean nostalgias de la rosa,  
cuando el cielo, ya huérfano de sienes en delirio,  
desangre en cada estrella su noche torturada,  
yo acercaré a tus labios mis labios inmortales  
y beberás en mí tu propia eternidad.

¡Soy la raíz primera de todos los amores!  
¡Mi vida es el aliento supremo de la Vida!  
Nada logra su ser sin el zumo que fluye  
Por mis venas exhaustas.

Cuando crisper tus pasos la angustia del vacío  
y lloren en tus ojos los ojos que nublaste,  
cuando selle tu boca un grumo de ceniza.  
Recuerda que teniéndome, tú nunca morirás.

No tiembles ya, si sientes que surge de lo oscuro  
Esa Voz que dispersa el eco de las voces.  
¡Soy tu cáliz de vida! Apúralo hasta el fondo  
y anúlame en la gloria de haberte rescatado.

(CI, 3) «Inútil primavera. Vanidad», p. 161.

1

Inútil primavera. Vanidad  
irritante del trino y del capullo.  
En la cima rebelde de mi orgullo  
Sola vive sin luz, la soledad.

Al margen de lo humano, mi verdad  
pugna por confundirse en el arrullo  
que presagia con grávido murmullo  
gavillas de radiante pubertad.

Pero mi triste afán desorbitado  
vuelve a sí mismo sin cruzar el vado  
que le separa de la tierra en celo.

¡Llévame tú, siquiera, hasta la vida  
aunque luego me dejes encendida,  
para seguir las huellas de otro suelo!

(CI, 4) «Iré a tus manos, limpia, indemne, sin memoria.», p. 159.

#### ENTREGA

Iré a tus manos, limpia, indemne, sin memoria,  
renacida de ti y ajena ya a lo tuyo,  
iré a tus manos casta,  
desnuda de tus besos.

Sentirás al ceñirme que una rosa de nieve  
insinúa en tus palmas su gélida caricia.  
Seré para tu cuerpo el lino apaciguante  
que sana y que persona.

¡Deja que vaya en ti más allá de lo mío!  
que abandone mi ser por la gloria del tuyo.  
¡Aunque me huyas siempre,  
iré a tus manos, muerta!

(CI, 5) «Tú no sabes qué lejos.», p. 157.

#### SOLO ALLÍ

Tú no sabes qué lejos.  
¡Nadie sabe qué lejos!  
Encima de las nubes, detrás de las estrellas,  
al fondo del abismo en que se arroja el día,  
sobre el monte invisible donde duerme la luz.

Sólo allí podrá ser. Sólo allí tocaremos  
la verdad que tortura nuestras frentes selladas.  
Sólo allí se abrirán como flores de aurora  
aquellas lentas noches de amor en desvarío.

Nuestras manos lo piden tendidas al espacio  
en un sordo anhelar que no engendra clamores,  
nuestras plantas lo exigen tercamente aferradas  
a las huellas que el viento indómito destroza.

El horizonte huye robando a cada hora  
la secreta delicia que presagia el milagro.  
Hay briznas de prodigio en todos los instantes  
y el mundo, ciego, arde con vibración de altar.

Arrodilla tu fuerza. No hay glorias presentidas.  
Palpita en certidumbre la carne de los sueños.  
Si acunas la belleza que tu fervor concibe  
florecerá en tu muerte su exacta encarnación.

(CI, 6) «Me vestiré la túnica del viento», p. 163.

#### 5

Me vestiré la túnica del viento

para escapar de ti, y aunque me sigas,  
solo un rumor de pájaros y espigas  
aliviara tu oscuro desaliento.

Será inútil que lances tu lamento  
sobre las cumbres cuya luz mitigas  
con tu torpe ambición. No me persigas.  
¡Soy el júbilo virgen del momento!

Levantaré el hechizo de las rosas  
y arrancaré la flecha con que acosas  
el torso frágil del camino intacto.

¡Que nadie roce mi locura alada  
ni profane la senda consagrada  
a los que aceptan el divino pacto!

(CI, 7) «Sólo queda un silencio de oscuras mariposas», p. 187.

1

Sólo queda un silencio de oscuras mariposas  
que afelpan las pisadas crueles del olvido,  
un clamor soterrado de júbilos ya muertos,  
una dicha que huye de su propio fantasma.

Se ha roto la alegría; ¿no veis su talle claro  
que oscila en el dintel de lo que nunca vuelve?  
¡No la dejéis vivir! Salvadla del martirio  
que tortura, implacable, las sienas de lo eterno.

¡Destrozad la alegría! ¿Qué haréis ya de ese nombre,  
hueco cristal caído en las ciénagas sin mando?  
Pulverizadlo todo, disgregad para siempre  
su risueño temblor de esbelta luminaria.

¡Que la noche absoluta invada los caminos!  
¡Que el mundo sea sombra, quietud, renuncia austera!  
Si ya fue lo esperado, apagad sin rencor  
los últimos luceros.

Contened bien la sangre que fluye en vuestras venas  
alzando en borbotones su estéril energía,  
oprimid vuestro pecho que jadea sin causa,  
inundad vuestros pulsos de una paz sin latidos.

Distancia entre las cosas. Ruptura de senderos.  
Por dónde ir... adónde? La espera se ha cerrado.  
Ya no hay rumbos que acucien las plantas indecisas  
ni clamores de pájaro que engañen las zozobras.

Indiferencia, hastío. Nadie vive de veras.  
Ni el junco de la orilla ve su parte de cielo.  
La tensión de un instante destruyó bruscamente

esa espuela de luz que hería los letargos.

Haremos una tierra inmóvil, desprendida  
del ímpetu salvaje que enciende los estíos.  
Un pálido universo desnudo de fragancias  
que ignore la dulzura de todos los fervores.

(CI, 8) «¡Quisiera ser viento!», p. 175.

#### AMBICIÓN

¡Quisiera ser viento!  
Ráfaga tendida  
que arrastra en su beso  
el polvo y la nube,  
la rosa, el lucero...  
—No brisa apacible  
que finge despechos  
y siembra caricias—.  
Yo quiero ser fuego,  
volcán de aire rojo  
que incendie el secreto  
de todas las ramas  
y todos los pechos;  
aquilón desnudo,  
huracán de acero,  
fragua donde forjan  
su actitud los cuerpos.  
¡Cuando voy a ti,  
quisiera ser viento  
para arrebatarte  
más allá del cielo!

(CI, 9) «Ya no tengo más fuerzas; ábreme bien tus brazos», p. 183.

#### 6

Ya no tengo más fuerzas; ábreme bien tus brazos  
para que oculte en ellos mi amor desfallecido,  
mi pobre amor sin guía que tu ley caprichosa  
mantiene en las tinieblas de un vagar infecundo.

¿Por qué diste a mi frente el estigma sagrado  
de una pasión estéril que el fuego no consume,  
por qué me condenaste como al rosal sin savia  
que vive para ver la ausencia de sus flores?

Déjame ser la rosa del páramo secreto  
que destruye y calcina tus más firmes raíces,  
déjame que florezca en el surco rocoso  
por el cual se desgarran los hielos de tu hastío.

Estréchame en tus brazos y colmará tu vida  
el íntimo perfume de todos mis capullos,  
seré contra tu pecho el plomo milagroso

cuya mágica esencia revive y transfigura.

(CI, 10) «¡Te he dicho que no quiero!», p. 172.

4

¡Te he dicho que no quiero!

Aguardo tantas cosas...  
—Un gajo de silencio  
es siempre la semilla  
de todos los ensueños. —

Háblame sin hablarme,  
y pule cada gesto

con el rito solemne  
que unge lo supremo.

¡Bórrame de tu vida!  
Yo borraré en mi cielo

la huella de tu frente,  
el signo de tu beso.

Salimos de nosotros  
para volver más nuestros.

Una noche infinita  
nos unirá, ya eternos.

(CI, 11) «Hijo tuyo...», p. 156.

#### MATERNIDAD

Hijo tuyo...  
silencio de mi carne sellada.  
Eternidad sin muerte.

Sólo yo sé tu nombre.  
Un nombre que no existe  
y palpita en la oscura tentación de mis venas,  
un nombre impetuoso que levanta mi sangre  
con sístoles de fuego.

Verdad limpia, sin roces.  
Nadie hollará tu frente  
con un turbio rocío de insólitas palabras,  
nadie herirá su pecho  
ni podrá torpemente mancharle el corazón.

Hijo nuestro. Pureza de todo lo imposible.  
¡Qué grávida dulzura aquieta mi regazo!

(CI, 12) «Dios en mí para siempre, a pesar de tus manos», p. 167.

Dios en mí para siempre, a pesar de tus manos  
y de tu ausencia viva, que ningún cielo borra,  
a pesar del abismo que socavan tus besos,  
a pesar de mi carne, impregnada de ti.

Dios en tu frente, alto, sonriendo en la cima  
que abrió sobre tu espíritu su claridad señera;  
Dios en ti, a pesar de mi cuerpo encendido,  
de mis labios, que enturbian el agua de tus ojos.

No importa que una llama florezca entre mis pasos  
y que el día se nuble si me sueñas desnuda:  
Dios está en el silencio de las noches insomnes  
y en el afán recóndito que unifica los rumbos.

Dios en nosotros, férvido. Liturgia misteriosa  
que asciende a lo divino nuestro querer humano.  
¡Dios en el cielo breve de todas tus caricias,  
Dios inmortal y puro en tu mortal amor!

(CI, 13) «Me obstinaré en quererte, porque eres Dios tú mismo,», p. 166.

Me obstinaré en quererte, porque eres Dios tú mismo,  
porque una ansia divina me despoja en tus manos  
y me arranca del cielo, poniéndome en tus huellas  
desnuda, sin más báculo que tus propias pisadas.

Sólo Dios. Sólo tú inundando mi vida  
con el ímpetu austero que mi avidez no elude;  
sólo tú que eres Dios en el ara invisible  
que consagran los ritos de tu amo rescatado.

Me obstinaré en buscarte, porque lo ofreces todo  
en el único gesto de tu voz, que me asedia  
sin modular mi nombre, insinadamente,  
hablando a lo profundo que huye siempre de mí.

Momento de tu gracia. Hora enhiesta que nace  
rindiendo a tu dominio mi obstinación oscura.  
Eres Dios, y te busco, hundiéndome en mí misma,  
Para surgir alzando el signo de tu reino.

(CI, 14) «Tú, que eres Dios, ignoras la divina tristeza», p. 169.

Tú, que eres Dios, ignoras la divina tristeza  
de este pobre amor nuestro, tan lleno de prodigios,  
la humilde gloria humana del éxtasis que muere  
en la efímera cumbre del júbilo perfecto.

Porque eres Dios ignoras la punzante delicia  
del abrazo sin huella jamás eternizado,  
la gracia perdurable del goce que ha nacido  
a merced de una sombra hostil e ineludible.

No sabrás por ser Dios lo que ya todos saben:  
el ímpetu que une, la angustia que separa  
y esa interrogación de las frentes caídas  
ante el hosco vacío que devora los sueños.

¿Quién podría ofrecerte el don frágil e impuro  
que transforma la carne en un barro de estrellas,  
si un nimbo inaccesible de intactas soledades  
te arrebatara el derecho al único milagro?

Porque eres Dios te brindo en mis labios mortales  
ese beso de arcilla que los tuyos ignoran.  
¡Quiero darte en mi boca ese amor de la tierra  
que no encenderá nunca tu abandono sagrado!

(CI, 15) «Manos de Dios. Silencio. ¿Quién huye de su alcance?», p. 168.

3

Manos de Dios. Silencio. ¿Quién huye de su alcance?  
Mi luz entorpecida se apaga bruscamente,  
y la hora, sangrando, no llega a su final.

Manos de Dios. Prodigio, indómita presencia  
de lo eterno que vive en lo frágil que muere.  
¡Qué súbita ascensión transfigura lo efímero!

Manos de Dios. Caricia inexorable y dura,  
Signo fatal que nimba nuestro fervor disperso.  
¿Quién logrará eludir su halo misterioso?

Frente de Dios, ¡tu frente! Manos de Dios, ¡tus manos!  
¡Que sus palmas me salven del ímpetu divino,  
que su roce me aisle de la gracia que hierde!

¡Que las manos de Dios se rindan en las tuyas!

### ***Poesías sueltas (1925-1940)***

(PS, 1) «Barrio silencioso, encharcado y triste;», p. 9.

Barrio silencioso, encharcado y triste;  
un vejete sucio  
fuma la colilla de la tarde gris  
con su pipa rota.  
Niñas mariposas, vuelan en Citroën al baile del Ritz.

Sumerge un fanal su marcha de aceite  
en el turbio espejo de los aguazales.

Juegan dos parejas  
a quererse siempre,  
dibujando besos que se lleva el aire.  
El vejete logra rellenar su pipa  
con el vellón suave  
que teje la niebla...  
Los autos persiguen, borrachos de prisa,  
un jazz que devora su propia estridencia.