

Imágenes femeninas en la poesía de raigambre popular de las escritoras españolas de la Edad de Plata (1900-1936)

Female images in the popular poetry of the Silver Age spanish women writers (1900-1936)

Inmaculada PLAZA-AGUDO

Autoría:

Inmaculada Plaza-Agudo
Universidad Complutense de Madrid, España
implaza@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0002-2295-4361>

Citación:

PLAZA-AGUDO, Inmaculada (2023). «Imágenes femeninas en la poesía de raigambre popular de las escritoras españolas de la Edad de Plata (1900-1936)», *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 243-266. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.24890>

Financiación:

Este ensayo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación: «Escrituras, imágenes y testimonio en las autoras hispánicas contemporáneas. III. Exilios y migraciones» (Agencia Estatal de Investigación, Ministerio de Ciencia e Innovación, PID2021-124858NB-I00).

Fecha de recepción: 27/03/2023

Fecha de aceptación: 16/05/2023

© 2023 Inmaculada Plaza-Agudo

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

En las últimas décadas, se ha producido una importante labor de recuperación y visibilización de las poetas activas en el primer tercio del siglo XX, lo que ha redundado en una ampliación de la nómina y en un mejor conocimiento de las trayectorias biográficas y literarias de muchas de estas figuras. En el presente artículo abordamos el estudio de la producción poética de algunas de estas autoras que hasta la fecha han recibido una menor atención crítica y cultivaron un tipo de poesía popular. El mismo está caracterizado por seguir, de modo más o menos fiel y sin apenas incorporar innovaciones, los moldes del género. A la hora de llevar a cabo el análisis de este corpus de textos líricos, se adoptará un enfoque de género, de modo que, tras un apartado introductorio referido a cuestiones formales, el artículo se centra en el estudio de los modelos de identidad femenina planteados por estas autoras en su creación, poniendo, para ello, el foco en dos cuestiones que tradicionalmente se han considerado claves en la definición de la identidad femenina: la configuración de los roles de género en las relaciones de pareja y la vivencia de la maternidad en conexión también con la representación de la infancia.

Palabras clave: Edad de Plata; escritoras españolas; estudios de género; imágenes femeninas; modelos de identidad femenina; poesía popular; roles de género; siglo XX.

Abstract

In recent decades, there has been an important effort to recover and make visible the women poets who were active in the first third of the 20th century. This has resulted in an expansion of the corpus and in a better knowledge of the biographical and literary trajectories of many of these figures. In this article we make an approach to the poetic production of some of these authors who to date have received less critical attention and who cultivated a type of popular poetry which followed the characteristics of this genre without incorporating many innovations. When carrying out the analysis of this corpus of lyrical texts, a gender approach will be adopted. After an introductory section referred to textual issues, the article focuses on the study of the female identity models in these authors' books and pays attention to two subjects that have traditionally been considered key in the definition of female identity: the configuration of gender roles in romantic relationships and the experience of motherhood in connection with the representation of childhood.

Keywords: Silver Age; Spanish women writers; Gender Studies; female images; female identity models; popular poetry; gender roles; 20th Century.

En las últimas décadas, hemos asistido a una fundamental labor de recuperación de la producción literaria de las escritoras españolas activas en el primer tercio del siglo XX, periodo de importantes cambios y transformaciones en la situación social de las españolas, caracterizado también por el surgimiento de nuevos modelos identitarios. En el caso concreto de las poetisas, cabe destacar las antologías pioneras de Jiménez Faro (1996) y Miró (1999), a las que se sumaron, en el año 2010, la primera de Merlo, *Peces en la tierra*, y, doce años después, una segunda, *Con un traje de luna* (2022), que amplía el lapso temporal de referencia a la primera mitad del siglo XX, así como la de Ferris (2022). A estos trabajos de carácter antológico, hay que añadir los estudios de Pérez (1996) y Wilcox (1997) sobre poesía española contemporánea de autoría femenina, y los centrados específicamente en las poetisas de preguerra de Cole (2000), Bellver (2001), Plaza-Agudo (2011 y 2015) y Garcerá (2018). Es importante, asimismo, resaltar algunos artículos, que, por su carácter pionero, resultan claves, como son los de Ciplijauskaitė (1989), Mainer (1990) y Quance (1998). Mención especial merece, a su vez, como trabajo panorámico más reciente el número monográfico de la revista *Anales de Literatura Española*, que, coordinado por Helena Establier Pérez y Laura Palomo Alepuz, se centra en el estudio de diversas poetisas activas entre 1900 y 1968 (2023)¹.

1. Cabe mencionar asimismo el volumen coordinado por Establier Pérez en 2023, sobre la representación del cuerpo y la sensualidad en la poesía española de autoría femenina entre 1900 y 1968.

Gracias a estos trabajos, se ha ampliado progresivamente la nómina de poetas activas en el primer tercio del siglo xx, lo que ha redundado, a su vez, en un mejor conocimiento de las trayectorias biográficas y literarias de muchas de estas figuras, que han sido objeto de atención individualizada en monografías, artículos, tesis doctorales, etc., y cuyas obras también se han ido reeditando. De esta forma, en los últimos años, al corpus conformado casi exclusivamente por Concha Méndez, Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre, Carmen Conde y Rosa Chacel, se han sumado nombres como los de Lucía Sánchez Saornil, Ana María Martínez Sagi, Elisabeth Mulder, María Cegarra Salcedo o Margarita Ferreras, cuya poesía ha recibido un interés creciente por parte de la crítica y el público. También, aunque en un segundo plano con respecto a las autoras ya mencionadas, son relativamente conocidas en su labor como poetas Sofía Casanova, Concha Espina y Pilar de Valderrama.

Junto a estos nombres, cabe destacar los de otras autoras de poesía, que, aunque presentes en buena parte de las antologías y trabajos panorámicos, han recibido una atención crítica más tímida, lo que se debe en parte al hecho de que cultivaron una poesía al margen de la estética modernista y de las innovaciones vanguardistas, dos de las principales tendencias identificables en la producción poética de las escritoras del primer tercio del siglo xx (Plaza-Agudo, 2011). Nos estamos refiriendo aquí, así, a un grupo de poetas que siguieron el modelo de la tradición popular de un modo fiel y sin apenas incorporar elementos innovadores (como sí harían otras autoras coetáneas como Concha Méndez y Josefina de la Torre). Entre ellas, encontramos nombres relativamente conocidos gracias a otras dimensiones de su obra: Carmen de Burgos y Josefina Romo Arregui, y otros bastante desconocidos a pesar de que, en algunos casos, las autoras gozaron de cierto reconocimiento en la época: Casilda de Antón del Olmet, María Dolores Arana, Cristina de Arteaga, Josefina Bolinaga, María Luisa Muñoz de Buendía, Gloria de la Prada, María Teresa Roca de Togores y Marina Romero.

En el presente artículo centraremos nuestra atención en el estudio de la producción poética de estas escritoras, que, al igual que sus colegas varones, encontraron en la poesía popular un modelo en el que inspirarse y una fuente de la que tomar múltiples recursos. A la hora de abordar el estudio de este corpus de textos líricos, al margen de un primer apartado introductorio en el que nos referiremos a algunas cuestiones de tipo formal, adoptaremos un enfoque de género, de modo que, partiendo de la importancia de las artes y de la literatura a la hora de conformar los imaginarios colectivos (Vilches-de Frutos y Nieva-de la Paz, 2012: 19), ahondaremos en los modelos de identidad femenina planteados por estas autoras en su creación, lo que

es especialmente relevante en un periodo como el primer tercio del siglo XX en que las españolas protagonizaron un momento de transformaciones sin precedentes en su situación social que condujeron a su progresivo acceso a la esfera pública. Al ser la poesía un género íntimo por excelencia, se convierte desde este punto de vista en una fuente privilegiada para ahondar en cómo estos cambios en los roles de género eran vividos por las autoras en su privacidad, lo que nos permite identificar la complejidad que suponía para ellas el proceso emancipatorio y la asunción de unos nuevos roles y modelos de identidad en los que no habían sido socializadas. Continuando con la labor iniciada en Plaza-Agudo (2015), pondremos, así, el foco en dos cuestiones que tradicionalmente se han considerado claves en la conformación de la identidad femenina, la configuración de los roles de género en las relaciones de pareja y la vivencia de la maternidad en conexión también con la representación de la infancia.

Formas de la poesía popular cultivadas por las escritoras españolas de la Edad de Plata (1900-1936)

El cultivo que las poetisas del primer tercio del siglo XX hicieron de la poesía popular está en consonancia con el enorme éxito que esta tuvo durante el periodo, gracias en parte a autores de la talla de Federico García Lorca y Rafael Alberti, que, precedidos de la impronta de los Machado y Juan Ramón Jiménez, fueron, sin duda, dos de los escritores que contribuyeron más poderosamente a su difusión (Morris, 1988; López Martínez, 1992 y 1995; García de la Concha, 2000: 69-76). Las autoras coincidieron, así, con ellos en el gusto por los poemas y canciones populares, sobre los cuales se inspiraron para construir una poesía caracterizada por la preponderancia de versos de arte menor y estructuras romancescas y asonantadas, la sencillez del lenguaje, la repetición de estribillos, la incorporación de imágenes de raigambre popular, etc. Nos encontramos, por lo demás, ante un tipo de influjo, que, más allá de la presencia de elementos coloristas, responde a una verdadera asimilación del folclore, en la medida en que, como subraya López Martínez (1992), «el carácter popular de un poema [...] no proviene de actitudes coloristas y costumbristas, sino de pautas operativas, de estrategias formales y estilísticas asimiladas de la lírica folklórica» (26).

Dentro de las diversas fórmulas procedentes de la tradición poética popular, algunas escritoras de preguerra, fundamentalmente las mayores como Carmen

de Burgos², Gloria de la Prada³ y Casilda de Antón del Olmet⁴, mostraron una especial predilección por la copla, generalmente de inspiración andaluza, en consonancia con la recuperación del folclore que se estaba llevando a cabo por aquellos años. En su poesía es, así, posible identificar coplas en diversos asientos métricos (como soleares, seguidillas, cuartetos, solearillas, etc.), siendo común la representación de la imagen icónica de la guitarra, que remite al cante y a lo andaluz.

Este tipo de composiciones, codificadas en un lenguaje sencillo, se construyen, por lo demás, alrededor de una idea que aparece sintéticamente expresada y que recoge frecuentemente una enseñanza procedente de la sabiduría popular. Proverbios y refranes se presentan, de esta forma, como la fuente de partida de muchas de las coplas, en las que predomina habitualmente un cierto tono moralizante, como se puede ver en los siguientes versos de Gloria de la Prada: «Caminando, caminando, / todos vamos por la vida / y al que camina ligero / se le interpone la envidia» (Prada, 1911: 20); «Si quieres vivir contento / júntate con los que ríen... / y ríe también con ellos» (36). En otros de sus textos, la autora llega incluso a actualizar el refrán «Ande yo caliente, y ríase la gente», que ya había popularizado Góngora en una famosa letrilla: «El mundo entero

-
2. Conocida sobre todo en su faceta como narradora y periodista, Carmen de Burgos (Almería, 1867-Madrid, 1932) es, sin duda, una de las personalidades más destacadas del primer tercio del siglo XX. En este trabajo nos interesa la labor de la autora como poeta, ya que, en 1901, en los comienzos de su carrera literaria, publicó el poemario *Notas del alma. Cantares*, que apareció enmarcado entre un prólogo de Alfonso Pérez Nieva, un epílogo de Juan Pérez Zúñiga y una malagueña para piano de Joaquín Taboada.
 3. Parte de la información que planteo a continuación sobre Gloria de la Prada la obtuve, cuando realizaba la investigación para mi tesis doctoral (defendida en el año 2011), en una web, hoy no disponible, de la profesora Kirsty Hooper en la University of Liverpool. También se puede consultar la semblanza que traza Merlo (2022: 119-122). Gloria de la Prada (Sevilla o Madrid, 1886-¿Madrid?, 1951) publicó varias colecciones de cantares, la mayoría de inspiración andaluza, durante la década de los diez. Además de compositora de coplas, Gloria de la Prada fue intérprete y narradora, publicando varias novelas y cuentos en algunas de las colecciones más populares del periodo como «Los Contemporáneos» y «El cuento Semanal». El primero de sus libros de poesía es *Mis cantares* (1911), al que seguiría en 1912 *Noches sevillanas. Cantares*, antecedido por un cuento de la propia autora. En 1913, salió a la luz *Las cuerdas de mi guitarra*, tras el cual publicaría *El barrio de la Macarena* (1917) y *La copla andaluza* (sin fecha) en la editorial Renacimiento.
 4. Casilda de Antón del Olmet (Huelva, 1871-Madrid, ¿?) publicó dos libros de poesía previamente a la Guerra Civil, *Cancionero de mi tierra* (1917) y *Nuevo Cancionero* (1929), ambos en la Imprenta de Juan Pueyo. El primero de los libros está precedido de un prólogo de Pedro de Novo, miembro de la Real Academia Española y de la Historia, quien aporta algunos datos biográficos sobre la escritora, que fue colaboradora en la prensa madrileña (*La Época* y *La Correspondencia de España*) y en la andaluza (destaca *La Alhambra*, de Granada) (Ramírez Gómez, 2000: 57-58), así como autora del ensayo *Feminismo cristiano* (1931).

va en mí, / ¿qué me importan los demás... / ni que puedan decir?» (Prada, 1912: 39).

En otras ocasiones, la poesía de inspiración popular de las autoras está construida sobre romances o estructuras romancescas e incluso sobre fórmulas directamente tomadas de la canción infantil popular⁵. En estos casos, la musicalidad de los textos, caracterizados generalmente por un lenguaje sencillo, minimalista y poco retórico, se logra frecuentemente a través de recursos propios de esta, tales como las repeticiones, las estructuras paralelísticas, la incorporación de un estribillo o incluso la proliferación de diminutivos (Cerrillo, 2005: 30). Así lo podemos observar en la última sección del poemario *La peregrinación inmóvil* (1932), de Josefina Romo Arregui⁶, titulada «Pétalos». En ella, introduce una serie de poemas de corte popular, en algunos de los cuales es evidente la influencia de la lírica infantil, lo que está en consonancia con el deseo repetido por el sujeto poético femenino de infantilizarse y hacerse pequeño:

Quiero ser pequeñita
 como un silfo o un hada,
 vivir bajo una seta
 de pintas coloradas,
 tener sueños de niño
 e infantil ilusión,
 y cual menuda fresa,
 sabrosa y encarnada
 que ofrece su dulzura,
 tener el corazón («Quiero ser pequeñita...», Romo Arregui, 1932: 71-72).

El resultado de la aplicación de estos recursos son con frecuencia poemas caracterizados por un cierto tono *naïf* y una aparente intrascendencia temática, aspectos estos que llevan a asociarlos con la espontaneidad y la facilidad expresiva, dos de los tópicos más ampliamente extendidos sobre la creación poética de autoría femenina, que incluso son destacados por los escritores que

5. Morris (1988) recuerda la admiración que Federico García Lorca y Rafael Alberti, dos de los poetas de la Generación del 27 que más influencia ejercieron sobre las poetas de preguerra, sentían por las canciones de cuna de autores como Gil Vicente y Lope de Vega. El atractivo de estos poemas residía en la utilización de técnicas como el paralelismo, la repetición, la aliteración y la onomatopeya, que daban a los textos una gran musicalidad (43).

6. Josefina Romo Arregui (Madrid, 1909-Madrid, 1979) era doctora en Filosofía y Letras (1944) y desarrolló carrera académica como crítica literaria (fundó la revista *Alma* y fue coeditora de *Cuadernos de Literatura Contemporánea* entre 1942 y 1952). Ejerció como profesora universitaria en España y Estados Unidos. Antes de la Guerra Civil, publicó un único libro de poesía *La peregrinación inmóvil* (1932) (Jiménez Faro, 1996: 193-194; Gómez González, 2021: 115-158).

prologan los libros de las poetisas y que, con sus comentarios condescendientes y paternalistas, contribuyen a restarles valor (Plaza-Agudo, 2012).

Aunque no suele ser lo más habitual a pesar de la incorporación de recursos propios de la canción infantil, algunos de los poemas incluidos en los libros de las autoras, especialmente en el caso de Josefina Bolinaga⁷, están dirigidos a niños y niñas, a quienes se busca transmitir generalmente una enseñanza y en los que el tipo de receptor condiciona el tono y la temática⁸. En el año 1934, la autora publica, así, *Candor: Niños y flores*, poemario en el que un público infantil, interpelado de una manera reiterada, se convierte en el destinatario de unos poemas que tienen, en la mayoría de los casos, un carácter narrativo y están generalmente protagonizados por diferentes tipos de flores y plantas, que aparecen personificadas y que toman la palabra para dirigirse a unos niños. Frecuentemente, a través de los parlamentos de las flores, se busca plantear una reflexión de tipo moral o existencial, como sucede en el caso del poema «Rosa», donde la flor, «bonita» pero perecedera, aconseja la eliminación de la actitud orgullosa ante la fugacidad de la existencia: «Así, niños míos, / no tengáis orgullo, / porque las bellezas / son cual mis capullos. / ¡Y nunca presuma / la niña de hermosa, / puesto que ella dura / igual que una rosa!» (Bolinaga, 1934: 37-40)⁹.

7. Aunque fue conocida principalmente como autora de literatura infantil, Josefina Bolinaga publicó también poesía previamente al año 1936. Por lo demás y a pesar de ser una escritora de cierto éxito en el periodo –como demuestran las noticias y reseñas aparecidas sobre la escritora en algunos diarios de tirada nacional como el *ABC* y el *Heraldo de Madrid* y el hecho de haber ganado el Concurso Nacional de Literatura–, no existe bibliografía secundaria reciente sobre su trayectoria vital y literaria. En la página <https://datos.bne.es/persona/XX1190195.html>, aparecen las siguientes fechas y lugares de nacimiento y muerte: Balmaseda, 1880-Madrid, 1965. Más que como poeta, la escritora fue sobre todo conocida, tanto en el periodo de preguerra como después en la posguerra, como autora de cuentos. El primero de los libros de poesía de Josefina Bolinaga, *Alma rural*, salió a la luz en el año 1925, precedido de un prólogo de Wenceslao Fernández Flórez. El segundo poemario de Josefina Bolinaga, *Flores de amor*, se publicó en el año 1927 con un poema-prólogo de Luis Fernández Ardavín. En el año 1934, Josefina Bolinaga publicó *Candor: Niños y flores*, que es un libro de poemas para niños.

8. Este cultivo de una poesía dirigida a niños y niñas debe enmarcarse dentro de una tendencia más general identificable en el primer tercio del siglo XX relacionada con la práctica de una literatura infantil por parte de las autoras. Nieva de la Paz (1993) ha estudiado, así, el teatro infantil de Halma Angélico, Elena Fortún y Concha Méndez, quienes, alejándose de una tendencia escolar que trataba de transmitir enseñanzas morales, escribieron obras que buscaban sobre todo la diversión y el entretenimiento.

9. Aunque no es objeto del presente ensayo, pues, en él, no abordamos el estudio de la poesía popular infantil, sino la influencia de determinados elementos característicos de la misma en la obra poética de las autoras del primer tercio del siglo XX, es importante precisar que esta ha sido objeto de diferentes definiciones y clasificaciones. En su estudio sobre el *Cancionero popular infantil*, Cerrillo (2005) considera, así, que engloba «aquellas

Finalmente, aunque no nos detendremos en ello en este trabajo, cabe destacar que la utilización de fórmulas de inspiración popular está ligada, en ocasiones, al planteamiento de una temática religiosa. En algunas poetas como María Luisa Muñoz de Buendía¹⁰ y María Teresa Roca de Togores¹¹, la religión aparece, así, presentada en su aspecto más costumbrista con abundantes referencias a la Semana Santa andaluza y a ciertas figuras de la hagiografía. En muchos de los poemas de estas y otras de las autoras, es, por lo demás, especialmente evidente la influencia de Federico García Lorca en relación a una ambientación común en el sur y a la adopción de una serie de imágenes y símbolos del poeta, entre ellos la luna y el color verde, asociados ambos a la muerte y a lo trágico. En otras poetas como Cristina de Arteaga¹² y Josefina Romo Arregui, que manifiestan especial predilección por el romance y las estructuras romancescas, lo popular sirve para plantear una preocupación religiosa, que, en su caso, frente al de sus contemporáneas, carece de una dimensión folclórica. Para ellas, lo popular se convierte en un canal para la reflexión.

composiciones, ejecutadas por los niños» que «permanecen vivas a través de las variantes, siendo patrimonio exclusivo –o, al menos, mayoritario– de ellos, aunque hay algunos casos que, por sus especiales características, requieren intervención de los adultos» (37).

10. La poeta onubense María Luisa Muñoz de Buendía (Huelva, 1898-Madrid, 1975) publicó en 1934 su primer poemario, *Bosque sin salida*, que aparecía precedido de un prólogo de su compatriota Juan Ramón Jiménez, lo que, sin duda, constituía una magnífica presentación en sociedad para una autora, que, por lo demás, ya tenía una cierta presencia pública, tal y como pone de manifiesto el hecho de haber colaborado en las revistas *Papel de Aleluyas*, *La Gaceta Literaria* y *Alfar* y en el diario *La provincia* (Huelva) (Colchero Cervantes, 2015: 101). Se puede completar información bio-bibliográfica sobre la autora en la tesis doctoral de Colchero Cervantes (2015) y en Merlo (2022: 253-262).
11. María Teresa Roca de Togores (San Juan de Luz, 1904-Madrid, 1989) inició su carrera literaria con la publicación en el año 1923 del libro *Poesías en la Imprenta del Sucesor de R. Velasco*. Su segundo libro, *Romances del Sur*, no aparecería hasta el año 1935 en Ávila, en el Establecimiento Tipográfico de Nicasio Medrano, firmando la autora como marquesa de Beniel. Esta escritora, de origen noble, fue condesa de Torrellano y académica de la Real Academia de la Historia. Para más información, se puede consultar Gómez González (2021: 73-114).
12. Cristina de Arteaga (Zarautz, 1902-Sevilla, 1984), que procedía de una familia aristocrática, fue una de las primeras mujeres en España en doctorarse en Ciencias Históricas en el año 1925, al tiempo que tenía una cierta presencia en el panorama público, especialmente por su papel como conferenciante sobre cuestiones relacionadas con la mujer desde un punto de vista conservador. Posteriormente, ingresaría en la Orden de las Jerónimas (Jiménez Faro, 1996: 135; Gómez González, 2021: 15-72). En el año 1925, publicó el poemario *Sembrad...*, que obtuvo cierto éxito como pone de manifiesto tanto el hecho de que alcanzara una tercera edición en el año 1928, como las numerosas reseñas que se incluyen al final del libro.

La representación de los roles de género en las relaciones amorosas: cambios y permanencias

Uno de los temas que ocupa un lugar destacado en la producción de las autoras de poesía popular del primer tercio del siglo XX es el amor¹³, que se dibuja generalmente como un vínculo complejo entre el sujeto poético femenino y un tú masculino, que aparece representado como indiferente y que no corresponde a la intensidad amorosa del yo lírico, que sufre hasta el desgarramiento ante un amor imposible. Así lo podemos ver en el poemario de Carmen de Burgos, *Notas del alma. Cantares*, en el que una parte considerable de las coplas están dirigidas a un tú, que se convierte en el centro de la vida del yo poético enamorado, para quien el amor se transforma en una protección contra las desgracias y dificultades: «¡Cuántas tristezas y abrojos / encuentro á mi alrededor! / En tu cariño tan solo / descansa mi corazón» (Burgos, 1901: 28). Son, sin embargo, numerosos los poemas en los que se alude a la condición no correspondida de este amor y, por tanto, a la tristeza y desolación que produce en el sujeto, que, aun así, hace suya la paradoja y expresa «Prefiero sufrir y amarte / á gozar y aborrecerte / que á vivir sin tu cariño / es preferible la muerte» (59).

Más allá de esta configuración del yo como un sujeto que se entrega y que sufre por amor, no faltan en el poemario de Carmen de Burgos las coplas en las que se denuncia el diferente comportamiento masculino y femenino en las relaciones y un maltrato (no concretado) hacia las mujeres: «Quien sin razón ni motivo / á alguna mujer disfama / merece que con desprecio / todos le escupan la cara» (82)¹⁴. La traición se dibuja, de este modo, como un hecho imborrable para un sujeto que no puede olvidar y dejar de sentir el engaño, incluso cuando aparentemente se ha restablecido el vínculo que lo unía con el tú amado: «Tu cariño ya no basta / á llenar mi corazón / que al recibir tus caricias / me acuerdo de tu traición» (73). El desengaño amoroso lleva, de hecho, en ocasiones, a la expresión de un sentimiento negativo hacia el otro: bien de odio y de desprecio («Yo bendigo el desengaño / que me obligó á conocerte / y es mi desprecio tan grande / que ni puedo aborrecerte», 43), bien de vergüenza por haber amado

13. Estamos ante un tema que, como analiza Gutiérrez Carbajo (1990) en su estudio sobre la copla flamenca y la lírica de tipo popular, ocupa un lugar destacado en esta última. El amor adquiere, así, diferentes modulaciones, de modo que son comunes los textos en los que se incide en la idea del amor no correspondido, la ausencia del sujeto amado, los celos, la queja, la pena, etc.

14. En otra de las coplas, se expresará: «El hombre que á las mujeres / no las trata con cariño / ó no conoció á su madre / ó la perdió siendo niño» (Burgos, 1901: 31).

a quien no lo merecía («Solo vergüenza me queda / de haberte querido á ti / al ver que todo en tu alma / es pobre, bajo y ruin» 43)¹⁵.

Al igual que sucede en el poemario de Carmen de Burgos, también en los textos poéticos de Gloria de la Prada, el amor se configura como el tema central, representándose, en la mayoría de los casos, como un amor desgraciado, dada la falta de comunicación entre los dos sujetos que parecen buscar en el vínculo amoroso aspectos diferentes: «Besaba tu boca / buscando tu alma / y tú sólo besabas mis labios... / porque te gustaban» (Prada, 1911: 28). La angustia está, así, siempre presente en un yo dubitativo ante los verdaderos sentimientos del otro que, aunque podría complementar, aparece frecuentemente como ajeno y extraño: «Besando tus ojos, / besando tu cara... / yo sentía una angustia muy grande / de ver que dudabas» (30). El amor aparece, en este sentido, indisolublemente unido al dolor, ya que entraña en sí mismo una gran paradoja que se asume, con todo, de un modo natural: «Comprenderás si has querido, / ¡que el querer es un encanto, / y es el querer... un martirio!» (Prada, 1913: 32). El sujeto que canta en los versos es, pues, un sujeto desgarrado, que sufre hasta el límite de la angustia por un desengaño que no es capaz de superar –«Tan dentro del alma / te llevo metío, / que para quitarme de este querer tuyo / no encuentro camino» (20)– y al que finalmente acaba renunciando –«Quise dejar de querer, / señal que estaba queriendo, / ahora me da todo igual... / señal de que ya no quiero» (Prada, 1911: 67)–. El dejar de amar se convierte, de esta forma, en una liberación para un sujeto femenino que se ha entregado totalmente al amor y que, aun «venciendo», sufre:

En cuestiones de amores
 todos robamos.
 Unas veces perdemos,
 otras ganamos.
 Y hay ocasiones
 en que son los burlados,
 los vencedores (Prada, s.a.: 113).

En muchas de las coplas, Gloria de la Prada pone, por lo demás, de manifiesto la desigual situación de mujeres y hombres, así como el doble criterio moral

15. Aunque en el conjunto del poemario la religión no parece ocupar un lugar central, es frecuente la alusión a Dios, que desempeña, en el contexto del vínculo amoroso, diversas funcionalidades: en algunas coplas, actúa, así, como intermediario al cual se pide la felicidad para el sujeto amado («Sentir un amor inmenso / celos, venganza y dolor / y pedirle á Dios tu dicha / ¿quieres más abnegación?», 55), o como actante que hace justicia tras el abandono y el engaño («lo que has hecho con mi alma / no te lo perdona Dios», 61; «En medio de mi amargura / solo pido á Dios de tí / que todo lo que hé sufrido / lo tengas tú que sufrir», 67).

que se establece a la hora de juzgar los comportamientos masculinos y femeninos. La vida de las primeras se dibuja, por ello, como doblemente limitada y obstaculizada ante la imposibilidad de hallar vías para la realización personal y profesional fuera de la esfera privada: «¡Qué fatiga es ser mujer!; / es tan sólo un caminito / el que nos dejan correr» (Prada, 1917: 32); «Por no querer trabajar / está la mujer sujeta... / al que la quiera pagar» (Prada, 1912: 11). Al mismo tiempo, se desmitifican algunos mitos procedentes de la religión cristiana, como el de la primera pareja de la humanidad: Eva, la mujer culpable, y Adán, cuya falta es siempre excusada: «A Eva se le echa la culpa / de todo el mal de la tierra, / y puede que fuera Adán / el que la tuviera» (Prada, 1911: 115)¹⁶.

En las coplas de Gloria de la Prada, se insiste, por lo demás, no sin un atisbo de intencionalidad crítica, en la dependencia femenina en el amor, frente al desapego o indiferencia masculinos: «Lo mismo que la luna / son las mujeres / que viven del reflejo / del ser que quieren. / Pero esto pasa, / cuando el querer se hace / dueño del alma» (Prada, s.a.: 119). Se enfatiza, de este modo, el diferente interés que los hombres tienen en las relaciones, frente a las mujeres, que anhelan un respeto que se torna casi siempre imposible: «Te estás haciendo ilusiones / de que todos te respetan, / ¡el respeto de los hombres... / sólo lo tienen las feas!» (Prada, 1911: 65). En otros textos, la autora va más allá y denuncia el hecho de que los hombres solo perciben a las mujeres como objetos de amor u odio y no como sujetos iguales: «Hablas de amor y mujeres / cuando te sientes poeta, / ¡y cuando te sientes *hombre*... / te burlas y las desprecias...!» (Prada, 1912: 47). Con todo y a pesar de esta conciencia de género *avant la lettre*, en algunas de las coplas aflora la visión androcéntrica y machista que caracteriza a la tradición popular española y que puede llegar incluso a justificar el maltrato: «Todo el que insulta á una hembra, / es que la tiene en muy poco, / ó que la quiere de veras» (Prada, 1913: 61).

En los dos libros de poesía que Casilda de Antón del Olmet publica previamente a la Guerra Civil, *Cancionero de mi tierra* (1917) y *Nuevo Cancionero* (1929), aunque encontramos poemas que reflejan fielmente la tradición en lo que se refiere a las relaciones de género, observamos que, en ocasiones, aflora un sujeto femenino que expone preocupaciones fundamentales en la vida de

16. La relectura de los mitos femeninos, tanto de origen grecolatino como bíblico o histórico, es una tendencia que observamos en la creación literaria de autoría femenina en España en los siglos XX y XXI, de modo que creadoras de diferentes géneros revisitan críticamente estas figuras para plantear, entre otros, una reflexión sobre la configuración de los roles de género y su evolución a lo largo de los siglos (Nieva-de la Paz, 2022). En el caso concreto del mito de Eva, este ocupará un lugar preponderante en la poesía de las autoras de la posguerra española, a partir de la obra inaugural, *Mujer sin Edén* (1947), de Carmen Conde (Payeras Grau, 2007; Plaza-Agudo, 2022).

las mujeres y que veladamente expresa una crítica hacia el orden patriarcal. Así, por ejemplo, en una de las coplas, se aborda el tema de la honra ligado a una mujer viuda, que defiende la memoria y buen nombre de su marido muerto: «Sola contra todos lucho, / por honrarte y defenderte; / bien puedes agradecerlo, / si los muertos agradecen» (Antón del Olmet, 1917: 20). El lamento o la queja por el abandono del marido o del amante es también un tema recurrente en estos poemas. Así, en otra copla, se condensa el aciago destino que espera a las mujeres, que pasan de la tutela del padre a la tutela de la pareja: «Me separé por seguirlo / de la vera de mi madre, / y me dejó al poco tiempo / abandonada en la calle» (Antón del Olmet, 1929: 10). El amor se configura, por lo demás, como la razón de ser de la existencia femenina, de manera que la imposibilidad del mismo es presentada como una tragedia, en tanto que el sujeto poético femenino ama con una intensidad que llega al límite de su cordura: «Para dejar de quererte, / sólo tengo dos caminos: / ó que pierda la razón / ó que me muera ahora mismo» (Antón del Olmet, 1917: 31).

En otros poemas de Antón del Olmet, se asume, sin embargo, aparentemente sin intencionalidad crítica y tan solo mimética, un punto de vista masculino que expone su visión acerca de las mujeres. Así, por ejemplo, un tema recurrente es la violencia de género, que es presentada desde una perspectiva androcéntrica como un mal inevitable, bien por la maldad innata de la mujer, bien por los vicios inevitables del hombre. En el siguiente poema, encontramos una voz masculina que expresa su no arrepentimiento por haber matado a una mujer: «Por matar á una mujer / en el presidio me encuentro; / si resucitar pudiera / otra vez volviera preso» (104). El hombre aparece, pues, excusado de un delito que se atribuye siempre a otras causas: «Si le pego a mi mujer, / la culpa la tiene el vino; / al enfadarse comete / una injusticia conmigo» (Antón del Olmet, 1929: 90). En consonancia con esta visión, en otros de los textos la mujer aparece como una *femme fatale*, que conduce al hombre al delito: «Por quererte, mala hembra, / un delito cometí; / al prenderme la justicia / te has alejado de mí» (58); «Me engañó por darme celos, / después de haberla matado / la perdoné con un beso» (118). Siguiendo, pues, la ideología subyacente al refranero popular, la violencia de género se presenta como totalmente justificada para garantizar el amor y la obediencia de la mujer: «Hombre, para asegurar / el que la mujer te quiera, / con una mano acaricia / y con la otra mano pega» (130).

El tono pesimista a la hora de representar el vínculo amoroso que veíamos en Carmen de Burgos y en Gloria de la Prada, lo encontramos también en una autora más joven como María Luisa de Muñoz de Buendía, quien en el tercer apartado de su poemario *Bosque sin salida* (1934), «Varia y múltiple», presenta

el amor no tanto como una fuente de plenitud y realización, sino sobre todo como una vorágine, como un «bosque sin salida», en el que el sujeto poético queda atrapado sin que resulte posible la escapatoria. Se utiliza, asimismo, la imagen del enamoramiento como un gusano que va royendo por dentro hasta destruir el corazón, que queda maltrecho y malherido¹⁷:

En este bosque sin salida,
que es mi vida
¿quién entró?
Como gusano en tierna fruta
entró el amor
y va royendo, hasta minarlo,
el corazón («Bosque sin salida», 1934: 67).

El papel de la mujer en el amor se sigue, pues, representando en este libro desde un punto de vista bastante tradicional, de modo que la dependencia y pasividad de esta en el seno de las relaciones de pareja se configura a través de la significativa dicotomía metafórica arcilla (lo femenino)-mármol (lo masculino):

Tú eres enero frío, yo la flor del almendro
que al invierno enamora con promesas de mayo.
Tú eres el ancho río, yo el arroyo
que canta por el prado.
Tú eres el duro mármol
y yo la blanda arcilla
que moldea la mano dulcemente. [...]
La forma en mármol quedará grabada
y yo quedaré en ti, sin tú sentirme,
oculta misteriosa y olvidada («Mármol», 72).¹⁸

Como se puede ver a partir de los textos comentados, es relativamente frecuente en la poesía de autoría femenina de inspiración popular el reflejo de la desigual situación de mujeres y hombres en el terreno de las relaciones amorosas. Se

17. Como ha estudiado López Martínez (1992) en relación a la poesía de Juan Ramón Jiménez, el corazón se convierte en el centro de numerosas fórmulas de inspiración popular para referirse al desamor o a las consecuencias negativas que el amor puede tener en el sujeto poético: *el corazón que llora, el corazón partido, el corazón muerto, el corazón marchito*, etc. Aunque en el poema de Muñoz Buendía no nos encontramos exactamente ante ninguna de estas construcciones, sí parece clara la influencia.

18. Frente a estas imágenes tradicionales de la feminidad, habría que destacar la de la mujer jugando al tenis que aparece en el poema «Gardenia» y que, sin duda, constituye una manifestación de modernidad, en la medida en que el deporte se configura como símbolo inequívoco de los nuevos tiempos: «Ligera como el gamo / que salta en la pradera, / la mujer juega al tennis / con su raqueta aérea / e inesperadamente, / en la oscura solapa / de aquel espectador, / coloca la pelota / como una blanca flor» (Muñoz de Buendía, 1934: 76).

hace, así, en ocasiones, una crítica al doble criterio moral con que se juzgan los comportamientos masculinos y femeninos, especialmente en lo relativo a la moral sexual, al tiempo que se deslegitima el concepto calderoniano de la honra. Con todo y a pesar de esta actitud crítica hacia el tradicional sistema de roles de género presente en muchos de los poemas de inspiración popular, en otros se llega a justificar la violencia de género sobre las mujeres, de acuerdo también a una serie de ideas muy presentes en la sabiduría popular y en el refranero sobre la dependencia y obediencia de la mujer con respecto al marido.

La representación de las relaciones materno-filiales y de la infancia

El otro gran tema que identificamos en la poesía de inspiración popular de estas autoras son las relaciones materno-filiales de manera que son muchos los textos que inciden en el vínculo especial que se establece entre una madre y un hijo. La primera adquiere, así, una importancia fundamental en la trayectoria de los sujetos, de acuerdo también a la idea condensada en el *dictum* «madre no hay más que una».

La maternidad es, por ejemplo, el tema en torno al que giran algunos de los poemas de *Notas del alma*, de Carmen de Burgos. La relación madre-hijo se dibuja, en ellos, a través de la metáfora del espejo en que este se convierte para la primera «No hay un espejo tan grande / como los ojos de un hijo / para mirarse una madre» (Burgos, 1901: 27). «Tener un hijo en los brazos / y gozar con su sonrisa» se presenta, en consonancia, como la mayor de las «glorias» (34), paralelamente a la representación del amor de la madre como «el más grande y más puro» (46), llegándose a utilizar, por aproximación, la metáfora de la pérdida del hijo para expresar el carácter hiperbólico del dolor ocasionado por el desengaño amoroso: «Cuando perdí tu cariño / fué igual el dolor de mi alma / á el de la madre á quien quitan / el hijo de sus entrañas» (47).

Por lo demás, frente al tono indeterminado en que se plantea la reflexión sobre el amor en el libro, una de las coplas incluidas, destacada bajo el epígrafe «(Improvisada)», está dedicada por Burgos «A mi hija» y tiene un cierto carácter autobiográfico. En ella, encontramos un sujeto lírico, trasunto de la autora, que se posiciona como madre y que empatiza con el futuro sufrimiento de una hija, que todavía en su niñez e inocencia puede reír, pues no conoce el sufrimiento por amor: «Cuando veo que te ríes / ¡Qué pena me dá! / Porque pienso en el fondo del alma / ¡Cuánto lloraré!» (77). El sujeto adulto es, así, consciente, por propia experiencia, de su incapacidad como madre para evitar a su hija el desengaño amoroso: «Debo sufrir mi desgracia / como se sufre un castigo / por ti he dejado á mi madre / y tú olvidas mi cariño» (88).

De acuerdo a un patrón repetido en las jarchas mozárabes y en las cantigas de amigo¹⁹, en algunos de los poemas populares escritos por las autoras identificamos la presencia de una voz poética femenina que se dirige a la madre, que actúa como confidente en el amor. En todos estos casos, la figura maternal aparece revestida de una serie de cualidades positivas, de manera que una de las imágenes que se repite con más frecuencia es la de la «madre coraje», es decir la de la madre que da todo por sus hijos y que, en no pocas ocasiones, vive angustiada, incluso cuando estos son pequeños, por los posibles obstáculos y dificultades vitales que puedan encontrar en el futuro.

Un claro ejemplo de este enfoque lo encontramos en los dos poemarios de preguerra de Casilda de Antón del Olmet, en los que es recurrente la expresión del amor a la madre, casi siempre desde un punto de vista femenino, que refleja los tradicionales vínculos de solidaridad que se establecen entre mujeres de diversas generaciones. En la siguiente copla, un yo poético femenino expresa, así, su dolor por el sufrimiento causado a su progenitora al haberse enamorado de un hombre que no le convenía: «Porque mal me enamoré / hice llorar á mi madre, / y á causa de aquel amor / lloro lágrimas de sangre» (Antón del Olmet, 1917: 79). El lamento ante la madre por la mala elección en el amor se presenta, por tanto, como un tópico frecuente en esta poesía, tal y como se puede apreciar en otro de los textos, donde el yo lírico se dirige a la progenitora: «Madre mía, madre mía, / madre de mi corazón; / tus brazos dejé por otros / que fueron mi perdición» (Antón del Olmet, 1929: 105). En otras ocasiones, se asume un punto de vista genéricamente indeterminado para resaltar el papel fundamental que la figura de la madre tiene en la vida de toda persona, lo que es asimismo un tema repetido en la tradición popular: «El buen soldado / murió en la guerra, / sólo su madre / llora y le reza» (Antón del Olmet, 1917: 35); «Al ver morir a mi madre / algo de mí se murió; / antes de que yo naciera / formamos uno los dos» (Antón del Olmet, 1929: 30). El cariño de la madre se presenta, por lo demás, como un cariño irracional, lo que se explica a través del vínculo físico que, ya desde antes del nacimiento, existe con el hijo: «Antes que te vi te amé, / suelen decir los amantes; / y el cariño anticipado / es propiedad de las madres» (Antón del Olmet, 1917: 25). La maternidad se dibuja, asimismo, como un estado que conlleva más obligaciones que la paternidad, de manera que, por ejemplo, en el siguiente texto, se denuncia la hipocresía social que condena a la mujer con hijos fuera del matrimonio y que ensalza al hombre que los abandona:

19. Conviene matizar en este punto que tanto jarchas como cantigas de amigo son composiciones que han llegado hasta nosotros por una vía culta y letrada, si bien en su origen pudieron ser populares.

Un hijo has abandonado,
y te saluda la gente,
y dice que eres honrado.

Y dice que eres honrado,
y yo recogí al que tuve
y todos me despreciaron (48).

En relación con la figura de la madre, es frecuente que aparezca la del hijo menor de edad que se presenta como el sentido de su vida y por el que manifiesta su preocupación continuada, especialmente en situaciones de enfermedad. Se configura, así, el tópico de la *mater dolorosa*, que podemos identificar, por ejemplo, en los poemas que conforman el primer apartado del poemario *Bosque sin salida*, de María Luisa Muñoz de Buendía. Tal y como el título de la sección sugiere, «Poemas niños», estos tienen por tema la infancia y el vínculo especial que se establece entre madre e hijos, de manera que la maternidad se dibuja como un estado de felicidad máxima, ya que supone el momento de mayor realización vital: «Antes de que tú nacieras, / vidita del alma mía, / el mundo para mi [sic] era / una cajita vacía» («Copla», Muñoz de Buendía, 1934: 17)²⁰. El vínculo materno-filial se dibuja, por tanto, como un vínculo especialmente intenso, de forma que la hija se convierte para el sujeto poético en no solo «pedazo de mi carne», sino en «toda mi alma» («Y ya me acompañabas», 22).

En otros poemas de la sección, la voz de la madre se dirige al hijo para reconfortarle y mostrarle su cercanía y proximidad, en un deseo de alejarlo de cualquier tipo de peligro, encarnado por la figura del monstruo, que es uno de los elementos típicos que aparecen en las canciones de cuna para incitar el sueño y el buen comportamiento de las criaturas: «Pirulín, mi niño bonito, / Pirulín, mi niño ideal, / ¿qué coco quiso matarte, / qué coco quiso robarte, / nene mío, a tu mamá?» («Pirulín», 15). Por contraposición, en otras ocasiones, será la madre la que necesita la presencia reconfortadora del hijo, de manera que, por ejemplo, en el poema «Ven, nene, ven», esta pide consuelo al «nene», que por su incipiente edad es capaz de contribuir a combatir el miedo a la muerte que acecha a su progenitora: «Ven, nene, ven / y a tu madre consuela. / Ven, nene, ven, / que mamita te espera / aquí encerradita / en la jaula nueva: [...] / Ven, nene, ven / y abrázame fuerte / ¡que tengo miedo / de la muerte!» (16).

20. Esta visión naturalizada de la maternidad la encontramos también en el poema «Anunciación», en el que el sujeto poético expone cómo el deseo de ser madre ya estaba presente en ella cuando era soltera, de manera que la contemplación de un niño la llenaba de deseos y esperanzas: «Cuando yo era soltera / y cogía un niño en brazos / toda mi sangre ardía / en divina esperanza» (Muñoz de Buendía, 1934: 10).

Identificable también en la obra de algunos escritores contemporáneos, como Antonio Machado y Federico García Lorca, una de las imágenes que se repite con frecuencia en esas autoras es la del niño muerto, que representa la alteración del orden natural y lógico de los acontecimientos y que, por ello, pone de manifiesto el carácter absurdo de la existencia humana. Provoca así un desasosiego especial que incita al canto y a la rememoración de la infancia truncada, de la inocencia interrumpida y rota para siempre. De ahí que, en la recreación de la muerte de un niño, se insista en detalles e imágenes que remiten a su pureza y que buscan la empatía bien de los lectores, bien de los oyentes.

En el poemario *Cancionero de mi tierra*, de Casilda de Antón del Olmet, la imagen del niño muerto se convierte, así, en símbolo de la tragedia como podemos observar en el siguiente poema: «La niña rubia / ya se murió; / no ha vuelto á abrirse / más su balcón. // No ha vuelto á abrirse / más su balcón, / y el crisantemo / se marchitó» (Antón del Olmet, 1917: 34-35). La muerte infantil se presenta, pues, como una de las mayores desgracias, especialmente para la madre, cuyo vínculo con el hijo, tal y como se ha indicado, se dibuja como muy estrecho: «¡Qué pena tan grande / ver a un niño que al morir sonríe / mirando a su madre!» (Antón del Olmet, 1929: 94); «No llores, madre, afligida, / si tu niño se murió, / que ha pasado a mejor vida» (107)²¹. Los niños son representados, por lo demás, como seres débiles y desvalidos, que necesitan la protección de la madre, lo que nos conduce a otra de las imágenes en que se concreta la tragedia, la del niño huérfano por quien el sujeto se apiada: «Un niño llorando vi / al pie de una sepultura; / no sé qué pasó por mí» (16). El mayor desgarró aparece, entonces, cuando la cuna y la sepultura son equiparadas, de manera que la ausencia de una madre que conduzca hacia la muerte se convierte en imagen de la absoluta soledad con que esta es afrontada por los seres humanos: «En la cuna me acostaba / mi madre cuando era pequeño; / no sé quién me acostará / en la caja de los muertos» (138)²².

En el segundo poemario de Josefina Bolinaga, *Flores de amor* (1927), ambientado, al igual que el primero de la autora (*Alma rural*) en un entorno rural, la relación materno-filial ocupa un lugar destacado, siendo, sin duda, el

21. El tema de la muerte del hijo es recurrente en la poesía de autoría femenina en el primer tercio del siglo XX. En *Niño y sombras* (1936), Concha Méndez plantea una bella elegía en la que poetiza su propia experiencia vital ante la pérdida de su hijo en el momento del nacimiento. Es asimismo una temática identificable en el poemario *Jubilos* (1934), de Carmen Conde.

22. Aunque no tan común como el de la muerte del hijo en la poesía de las autoras, en este y otros textos, se hace referencia a la muerte de la madre, que, como ha analizado Gutiérrez Carbajo (1990), es un tema recurrente en las coplas flamencas (818-823).

tema central de una parte considerable de los poemas. Sobresale, en este sentido, el segundo de los textos, «¡Solo mío!», en el que encontramos el estereotipo de la «madre coraje» que ha criado sola a su hijo pequeño recientemente muerto y que se dirige al «juez de mi vida» para implorarle su resurrección. El sujeto poético expresa, así, de un modo hiperbólico su dolor y su incapacidad para asumir un acontecimiento que parece contrario a la lógica racional. Se plantea, además, en cierto modo, una lucha entre la muerte y la madre, que se enfrenta a las leyes de la naturaleza humana:

Su madre puso flores
 en su vida, colmándola de ensueños
 y regó su jardín con alegrías
 y sembróle esperanzas en el pecho, [...]

Señor juez de mi vida,
 sea usted justiciero...
 Si le reclama el padre
 le dice que hace tiempo
 llorando dije al niño

tu padre ya se ha muerto (Bolinaga, 1927: 17-20)²³.

Por contraposición al carácter trágico de estos poemas, en otros de los textos de Bolinaga se da una exaltación del amor maternal dichoso utilizando, para ello, la fórmula de la canción infantil, de manera que se emplea un lenguaje sencillo, al tiempo que se incorporan referencias que forman parte del léxico de los niños. Es como si, de algún modo, el sujeto-madre tratase de transmitir a sus descendientes, en un lenguaje comprensible, el cariño que siente: «Es mi hijito / flor de espuma, / un trocito / de una nube primorosa, / que es de Cielo, nieve y rosa» («Fue una nube», 28). De hecho, muchos de los poemas del libro parecen dirigidos a un público infantil, tal y como se puede apreciar en los romances de carácter narrativo, «Princesa, mi princesita» y «Las dos jaquitas», o en «Idilio». En muchos de estos poemas, se pone de manifiesto, sin una intencionalidad crítica, la diferente socialización que reciben los niños y las niñas: así, mientras que en «¿Qué serás?», el sujeto madre desea que su hijo tenga un «destino grande» como soldado, médico, marinero, duque o torero (47-48); en «Oye, muñeca», anhela para su hija que sea una «mujer bella / como un sol de hermosa, cual una aurea estrella» (91-92).

23. En «El benjamín», nos encontramos también el tópico de la *mater dolorosa*, de la mujer que sufre intensamente por el más pequeño de sus hijos que «deforme tiene el cuerpo» y al cual ella entrega, por eso, más intensamente su amor: «Con zozobras siempre espía / que se marchen a sus juegos / los querubes deliciosos / sus hijitos, dioses bellos; / pues quedarse sola ansía / para hartarse bien a besos» (Bolinaga, 1927: 75-80).

La infancia ocupa también un lugar destacado en el poemario de María Teresa Roca de Togores *Romances del Sur* (1935), en el que resulta clara la influencia de la poesía de García Lorca (especialmente del *Romancero gitano*, 1928). En el apartado III, dedicado a la hija de la poeta –«A María Teresa, mi hija»–, encontramos una serie de poemas inspirados en la canción infantil, que se caracterizan por un lenguaje sencillo, por la proliferación de imágenes asociadas a la niñez y por la repetición de un estribillo. El primero de los poemas es precisamente una canción de cuna, en la que la madre se dirige a su hijo pidiéndole que se duerma y presentándole, para ello, un entorno de total seguridad y protección: «Duérmete, mi niño, duerme, / que todo duerme en el mundo, / y el mundo todo te quiere, / el fuego, el gato y el cuco» (Roca de Togores, 1935: 40)²⁴. En otras ocasiones, a pesar del tono infantil, existe un cierto aire de tragedia, de manera que la muerte se presiente detrás de una serie de imágenes que remiten a la inocencia y a lo que debería ser un espacio de seguridad. Esta, representada como un pájaro o un ángel negro, acecha, pues, siempre a los niños, que son presentados como seres extremadamente débiles y frágiles: «A las siete de la tarde / no te quedes junto al río / que un ángel negro vendrá / a abrir tus ojos dormidos / para que bajes de noche / a los jardines del río, / a coger juncos de luna / y el corazón de otros niños» (45). La infancia se presenta, por lo demás, como el territorio del miedo a lo desconocido, de manera que a veces ni siquiera la presencia protectora de la madre logra transmitir seguridad al niño: «Ya galopa la tormenta / por los bosques de Vizcaya. / – Madre me dá mucho miedo–. / –Duérmete hijo, no es nada–. / La Nada estaba allí puesta / en los rincones, muy pálida, [...]» (47).

Aunque con un carácter más metafórico, el tema de la muerte infantil también aparece en Marina Romero²⁵, en cuyo libro *Poemas A.* está asociada a la metáfora del mar, que adquiere, en su poesía, connotaciones negativas frente al carácter positivo que tiene en otras poetisas, en las que representa la posibilidad de la libertad entrevista (Plaza-Agudo, 2015: 179-180). En uno de

24. En este texto, al igual que en otros de los que venimos comentando, influidos por la tradición de la canción de cuna, observamos la apelación al hijo, que, aunque con diferentes modulaciones, aparece identificado como «niño» en un remedo de la que es otra de las fórmulas características de la poesía popular, «duérmete, niño», que López Martínez (1995) ha estudiado para el caso de la poesía de Miguel Hernández (126-132).

25. Marina Romero (Madrid, 1908-2001) estudió en el *International Institute for Girls* y en el Instituto Escuela. En el año 1935, continuó sus estudios en Estados Unidos, donde llegaría a ejercer como profesora de Literatura Española. Antes de la Guerra Civil, publicó el libro *Poemas A.* (1935), al que seguirían varios poemarios tras el conflicto. Cultivó asimismo literatura infantil, en forma de poemas, teatro y cuentos (Valis, 1990: 11-12; Pérez, 1996: 62-64; Merlo, 2010: 313-314).

los textos del poemario el mar se dibuja, así, como un espacio al que se dirige corriendo inexorablemente la niña condenada de antemano: «Corría la niña / camino del mar, / corría la niña, / porque iba a pescar. [...] / Silbaba la brisa / sus pies al tocar; / la niña corría / camino del mar» (Romero, 1935: s.p.). Análogamente, en otro de los poemas, se presentan los cabellos del niño del color verde de la hierba, imagen que tiene unas innegables connotaciones de muerte, en la medida en que el niño que duerme se hace de pronto grande y se convierte en un ser que ya no ha de crecer más: «¡Qué pequeño era el niño / cuando dormía! / Sus cabellos de verde / hierba crecida, [...] / ¡Qué grande se hizo el niño / cuando dormía!» (s.p.).

Algunos romances de Romero, de carácter narrativo, se aproximan asimismo a la canción infantil, de manera que, por ejemplo, en uno de ellos se cuenta la historia de la luna que se va a casar con un Don Juan, mientras las estrellas, que forman su corte, bordan su manto y hacen la fiesta (s.p.)²⁶. En otro de los romances, confluye una serie de tópicos que identificamos también en la poesía de Federico García Lorca y que son manifestación, una vez más, de la influencia del poeta granadino en las principales autoras del periodo de preguerra. Encontramos, así, un texto protagonizado por un gitano que teje un collar y al que una voz se dirige para anunciarle un destino aciago —«te estoy viendo los ojos / cuajados de flor de aceite»—, con lo que el poema adquiere un claro tono premonitorio de muerte: «Estaba tejiendo anillos / borrachos de aire caliente. [...] / ¿Qué vas a hacer cuando tengas / hecho ese collar de nieve? / Lo colgaré en las almenas [...] / Suelta ese collar, muchacho, / y no seas inocente, / que te estoy viendo los ojos / cuajados de flor de aceite» (s.p.).

Conclusiones

El análisis llevado a cabo en las páginas precedentes muestra el interés de la producción poética de un grupo de autoras que cultivaron en el primer tercio del siglo XX un tipo de poesía de raigambre popular, que, más allá de su carácter mimético y poco innovador desde un punto de vista formal, se convierte en un valioso recurso para acceder a cómo los cambios en los roles de mujeres y hombres eran asumidos por las españolas del periodo. Frente a otros géneros, como el teatral o el narrativo, con una mayor capacidad de representación de las transformaciones en la esfera pública, el estudio planteado pone de manifiesto

26. «¡Qué hueca estaba la luna! / En un corro las estrellas / le estaban bordando el manto / de nardos y hierbabuena. / La luna se iba a casar / con un Don Juan: ¡quién la viera!; [...] / La noche no tiene hoy / candil de luz mañanera, / que se ha casado la luna / y está su corte de fiesta» (Romero, 1935: s.p.).

cómo la poesía se convierte en el vehículo idóneo para ahondar en la manera en que los cambios en la esfera pública afectan a la vida privada de las mujeres.

Se observa, así, que, más allá del surgimiento en el primer tercio del siglo XX de nuevos modelos identitarios femeninos con una mayor imbricación en el espacio público, el amor y la maternidad siguen siendo los dos temas centrales en la poesía de estas autoras, en la que se identifican, sin embargo, algunas visiones contradictorias, que son propias de un momento de transición. Esto se percibe de un modo claro al abordar la representación que hacen del vínculo amoroso, en la que predomina un tono pesimista en parte por el diferente rol que mujeres y hombres desempeñan en las relaciones de pareja. En sus poemas, las escritoras reflejan, así, críticamente la distinta implicación de unas y otros en el amor, a la vez que denuncian la diferente manera en que se juzgan los comportamientos masculinos y femeninos en cuestiones relacionadas con la moral sexual.

Con todo y, a pesar de la crítica al sistema de género predominante, en otras ocasiones, observamos visiones mucho más conservadoras y fuertemente influidas por la ideología patriarcal y androcéntrica predominante, de modo que algunas autoras (como Gloria de la Prada o Casilda de Antón del Olmet) llegan incluso a justificar la violencia de género. También conservadora es la visión de estas poetas acerca de la maternidad, que, de manera generalizada, aparece representada como el elemento central que da sentido a la vida de las mujeres, a la vez que se observa una exaltación del vínculo materno-filial y una naturalización del instinto maternal. Sin duda, la socialización de las autoras en unos valores de género tradicionales determina estas imágenes que nos dan muestra de la diversidad y el carácter contradictorio de los posicionamientos que existían en la época con respecto a los cambios en los roles de género.

Bibliografía citada

- ANTÓN DEL OLMET, C. de (1917), *Cancionero de mi tierra*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo.
- ANTÓN DEL OLMET, C. de (1929), *Nuevo Cancionero*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo.
- ARTEAGA, C. de (1925), *Sembrad... Poesías*, Madrid, Saturnino Calleja.
- BELLVER, C. G. (2001), *Absence and Presence: Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- BOLINAGA, J. (1925), *Alma rural*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- BOLINAGA, J. (1927), *Flores de amor*, Madrid, Imprenta de Juan Pérez.
- BOLINAGA, J. (1934), *Candor. Niños y Flores*, Madrid, Editorial Yagües.
- BURGOS, C. de (1901), *Notas del alma. Cantares*, Madrid, Imprenta de Fernando Fé.

- CERRILO, P. (2005), *La voz de la memoria (Estudios sobre el Cancionero Popular Infantil)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CIPLIJAUSKAITĖ, B. (1989), «Escribir entre dos exilios: las voces femeninas de la Generación del 27», en A. Sotelo Vázquez y M. C. Carbonell (eds.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol. II, Barcelona, Universidad, pp. 119-126.
- COLCHERO CERVANTES, E. M. (2015), *Biografía y obra poética de María Luisa Muñoz de Vargas* [Tesis doctoral], Universidad de Sevilla; <https://idus.us.es/handle/11441/38385> [consulta: 19 de marzo de 2023].
- COLE, G. K. (2000), *Spanish Women Poets of the Generation of 1927*, Lewiston, E. Mellen Press.
- ESTABLIER PÉREZ, H. (coord.) (2023), *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert.
- ESTABLIER PÉREZ, H. y PALOMO ALEPUZ, L. (coords.) (2023), *Imaginarios poéticos de las escritoras españolas contemporáneas (1900-1968)* (número monográfico), *Anales de Literatura Española*, 38.
- FERRIS, J. L. (ed.) (2022), *Mujeres del 27. Antología poética*, Barcelona, Austral.
- GARCERÁ ROMÁN, F. J. (2018), *La Edad de Plata dedicada: mapas del paratexto y de las redes culturales en la obra poética de las escritoras españolas (1901-1936)* [Tesis doctoral], Universitat de València; <https://roderic.uv.es/handle/10550/70021> [consulta: 19 de marzo de 2023].
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (ed.) (2000), *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*, Madrid, Espasa Calpe.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, J. C. (2021), *Escritoras de preguerra. Cristina de Arteaga, María Teresa Roca de Togores, Josefina Romo Arregui, Dolores Catarineu*, Sevilla, Benilde Ediciones.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1990), *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco.
- JIMÉNEZ FARO, L. (ed.) (1996), *Poetisas Españolas. Tomo II: De 1901 a 1939*, Madrid, Torremozas.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M. I. (1992), *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M. I. (1995), *Miguel Hernández y la poesía del pueblo*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- MAINER, J. C. (1990), «Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo)», en *Homenaje a María Teresa León*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 13-40.
- MERLO, P. (ed.) (2010), *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- MERLO, P. (ed.) (2022), *Con un traje de luna. Diálogo de voces femeninas en la primera mitad del siglo XX*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

- MIRÓ, E. (ed.) (1999), *Antología de poetisas del 27*, Madrid, Castalia.
- MORRIS, C. B. (1988), *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, Madrid, Gredos.
- MUÑOZ DE BUENDÍA, M. L. (1934), *Bosque sin salida*, Huelva, Viuda de Juan Muñoz.
- NIEVA DE LA PAZ, P. (1993), «Las escritoras españolas y el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez», *Revista de Literatura*, 55 (109), pp. 113-128.
- NIEVA-DE LA PAZ, P. (ed.) (2022), *Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas*, Berlín, Peter Lang. 10.3726/b20027
- PAYERAS GRAU, M. (2007), «El mito de Eva en la poesía de autoría femenina entre 1939 y 1959», en C. Vicens Pujol (ed.), *Au bout du bras du fleuve: miscelánea a la memoria de Gabriel M.^a Jordà Lliteras*, Palma, Universitat de les Illes Balears, pp. 356-369.
- PÉREZ, J. (1996), *Modern and Contemporary Spanish Women Poets*, New York, Twayne.
- PLAZA-AGUDO, I. (2011), *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900-1936)* [Tesis doctoral], Universidad de Salamanca; <https://gredos.usal.es/handle/10366/83310> [consulta: 19 de marzo de 2023].
- PLAZA-AGUDO, I. (2012), «Estereotipos sobre las escritoras en los prólogos a las poetas españolas de preguerra», en F. Vilches-de Frutos y P. Nieva-de la Paz (coords. y eds.), *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX-XXI)*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 85-101.
- PLAZA-AGUDO, I. (2015), *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*, Málaga, Universidad de Málaga.
- PLAZA-AGUDO, I. (2022), «Mitos e identidad femenina en la España de posguerra: *Mujer sin Edén* (1947) y *Nada más que Caín* [1960], de Carmen Conde», en P. Nieva-de la Paz (ed.), *Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas*, Berlín, Peter Lang, pp. 67-91.
- PRADA, G. de la (1911), *Mis cantares*, Madrid, Librería de Fernando Fé.
- PRADA, G. de la (1912), *Noches sevillanas. Cantares*, Madrid, Imprenta de Alrededor del Mundo.
- PRADA, G. de la (1913), *Las cuerdas de mi guitarra. Cantares*, Madrid, Imprenta de Alrededor del Mundo.
- PRADA, G. de la (1917), *El Barrio de la Macarena. Cantares*, Madrid, Renacimiento.
- PRADA, G. de la (s.a.), *La copla andaluza*, Madrid, Renacimiento.
- QUANCE, R. (1998), «Hago versos, señores...», en I. M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V La literatura escrita por mujer. Desde el siglo XIX hasta la actualidad*, Barcelona, Anthropos, pp. 185-210.

- RAMÍREZ GÓMEZ, C. (2000), *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- ROCA DE TOGORES, T. (1923), *Poesías*, Madrid, Sucesor de R. Velasco.
- ROCA DE TOGORES, M. T. (1935), *Romances del Sur*, Ávila, Establecimiento Tipográfico de Nicasio Medrano.
- ROMERO, M. (1935), *Poemas A*, s.l. [Madrid], Asociación de Alumnas de la Residencia.
- ROMO ARREGUI, J. (1932), *La peregrinación inmóvil*, Madrid, Gráfica Universal.
- VALIS, N. (1990), «Marina Romero», en N. Valis y C. Maier (eds.), *In the Feminine Mode. Essays on Hispanic Women Writers*, Lewisburg, London and Toronto, Bucknell University Press/ Associated University Presses, pp. 11-12.
- VILCHES-DE FRUTOS, F. y NIEVA-DE LA PAZ, P. (2012), «Representaciones de género en la industria cultural. Textos, imágenes, público y valor económico», en F. Vilches-de Frutos y P. Nieva-de la Paz (coords. y eds.), *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX-XXI)*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 15-34.
- WILCOX, J. C. (1997), *Women Poets of Spain, 1860-1990: Toward a Gynocentric Vision*, Chicago, University of Illinois Press.