

Recepción crítica de Concha Méndez en la prensa de la Edad de Plata (1926-1936)¹

Critical reception of Concha Méndez in the press of the Spanish Silver Age (1926-1936)

Julio NEIRA JIMÉNEZ

Autoría:

Julio Neira Jiménez
Universidad Nacional de Educación a Distancia,
España
jneira@flog.uned.es
<https://orcid.org/0000-0001-9306-2515>

Citación:

NEIRA JIMÉNEZ, Julio. «Recepción crítica de Concha Méndez en la prensa de la Edad de Plata (1926-1936)», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 205-232. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.10>

Fecha de recepción: 08/03/2022

Fecha de aceptación: 05/09/2022

© 2023 Julio Neira Jiménez

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



Resumen

Solo en los últimos años la historiografía poética española está llegando a reconocer el error de haber menospreciado la significativa presencia de la autoría femenina en la poesía española del primer tercio del siglo XX. Los datos exhumados mediante una investigación minuciosa y despreciada en la prensa especializada revelan que su recepción crítica fue más relevantes de la que hasta ahora se había considerado y sus libros fueron reseñados y valorados en un grado mucho mayor de lo que ha venido admitiéndose. Las páginas que siguen se dedican a la recepción crítica de una de las escritoras a mi juicio más relevante de aquel tiempo: Concha Méndez, porque sobre ella ha caído un doble muro de silencio, el colectivo en que les sumió el exilio y el particular e injusto de haber sido «la sombra de», cuando su personalidad tenía valores propios y así fue reconocida en la prensa.

Palabras clave: Autoría femenina; Concha Méndez; Recepción crítica en la prensa.

1. Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+i «Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX», dirigido por la Dra. Helena Establier y financiado por Programa Estatal de Generación de Conocimiento (ref. PID2020-113343GB-I00).

Abstract

In recent years, poetic historiography has recognized the contempt and indifference towards female poets of the first decades of the 20th century in Spain. As a result, we have carried out a thorough investigation in the specialized press, which has provided us highly relevant data. These data show that the critical reception of these poets was very important and that it has not been studied enough. Her books were reviewed and valued at their historical moment. This paper studies the critical reception of one of the most important women writers of the early twentieth century: Concha Méndez. Méndez's poetic work has not been studied in depth or in all its significance, for two reasons: first, she has been a forgotten figure because of exile; and, secondly, her figure was in the background because of his personal life. In this paper, I am going to highlight the values of his personality and the recognition she had in the press at the time.

Keywords: Female authorship; Concha Méndez; Critical reception in the press.

En la historiografía poética contemporánea solo recientemente y en un principio se fueron abriendo paso figuras como las de Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre y Concha Méndez –las dos primeras gracias a su inclusión en la segunda antología de Gerardo Diego, y la tercera a su fundamental labor editorial junto a Manuel Altolaguirre–. Y ellas han abierto camino, a su vez, a nuevas figuras, apenas nombres al principio, que venimos rescatando del olvido en que las sumieron prejuicios de diversa índole: críticos, políticos, ideológicos, diversos en cada caso. Sin embargo, este ostracismo crítico no fue tal en aquellos años en que dieron a conocer su incipiente producción lírica, entre 1926 y 1936.

De entre esa serie de poetas que venimos denominando «del 27», o «la otra Edad de Plata», Concha Méndez (Madrid, 1898-Ciudad de México, 1986) no fue la más temprana en ser dada a conocer en la prensa de la época. Recordemos los entusiastas artículos sobre Josefina de la Torre de Margarita Nelken (1917:1; 1924: 26) (Garcerá, 2020: 6). O las noticias sobre la no menos precoz y efímera M.^a Teresa Roca de Togores y Pérez del Pulgar, nieta del marqués de Molins, director de la RAE, que hizo pública la primicia de sus versos en una merienda veraniega en el Sitio Real de la Granja de San Ildefonso en septiembre de 1922, a la que asistía un grupo de figuras principales de la sociedad, ante el entusiasmo de la prensa monárquica, deseosa de resaltar los valores intelectuales de esa clase y sus jóvenes exponentes (*Anón.*, 1922a: 1; *Anón.* 1922). El mismo entusiasmo con que esa prensa acogió luego la aparición de su libro, *Poesías*, a principios de 1924, prologado por Carlos Luis de Cuenca (Araujo Costa, 1924: 1-2).

Un año antes, en la primavera de 1923, encontramos en un suelto de *El Imparcial* (Anón., 1923a) noticia de *El Escorial*, librito dedicado a este monumento, obra de Esther López Valencia con poemas que remedaban las composiciones áureas. Aunque quien acaparó el interés de la prensa conservadora en ese tiempo fue Cristina de Arteaga, hija –ni más, ni menos– del duque del Infantado y marqués de Santillana. Miembro de la asociación de Damas Propagandistas y de otras, como la Confederación Católica Femenina, que presidió, Cristina de Arteaga destacó sobre todo por una gran capacidad intelectual. Dio conferencias y participó en congresos religiosos. Fue enseguida ensalzada por esa prensa (Manzanares, 1925; Ávila, 1925) como gran referente del pensamiento católico juvenil. Se doctoró en Historia por la Universidad Central y publicó en 1925 el libro de poemas *Sembrad*, prologado por Antonio Maura, de clara intencionalidad espiritualista (Ruiz de la Serna, 1925; Araujo Costa, 1925; Pemán, 1926). Años después profesó y tras de la guerra fue priora de un convento sevillano durante décadas.

La visión elitista de la cultura que reflejan estas figuras queda nítidamente expuesta en el artículo «Escritoras aristocráticas» firmado con el seudónimo Monte-Cristo (1926: 74) en *Blanco y Negro* en abril de 1926: «Pudiera juzgarse de la cultura de un pueblo por el número de las mujeres que cultivan la literatura, y de análogo modo vendría a darnos la medida de la cultura de una sociedad la cantidad de damas aristocráticas que dan público testimonio de su talento». Tal vez por eso, en un primer momento la aparición de Ernestina de Champourcin fue recibida como otra confirmación de esa teoría. Después sabríamos que Champourcin era mucho más que una aristócrata cultivada que escribía versos, pero su presentación en sociedad en la revista *Mujer* como jovencita asidua a las fiestas de sociedad tenía mucho de aquella imagen al tiempo cosmopolita por sus viajes y sus gustos poéticos, modernistas y contemporáneos franceses, y al tiempo hogareña («Entiendo bastante de repostería, hago bizcochos, bombones, dulces. Verdad es que también coso y hago vainicas y me gusta el hogar y adoro los niños», Ávila, 1925: 4). En suma: un auténtico *ángel del hogar de la poesía*, virtuosa y humilde –véase la fotografía que ilustra la entrevista–, que era el paradigma aceptable por la sociedad española patriarcal de la primera mitad de la década de los veinte, en la que Primo de Rivera acababa de dar un golpe de Estado e implantado una dictadura con la anuencia del Rey:

Uno entonces a las aficiones adorablemente románticas y sentimentales de la señorita de Champourcin sus gustos artísticos, de una exquisitez tan avanzada, y murmuro al despedirme:

– Sí, «muy antigua... y muy moderna», en el mejor sentido de las dos palabras. (Ávila, 1925: 4).

Hemos dejado atrás a Pilar de Valderrama, la Guiomar machadiana, que en 1923 publicó *Las piedras de Horeb*, del que dio cuenta en un suelto *La Época* el 25 de agosto, y en otro la revista *Literatura hispano-americana* el 1 de diciembre de 1923, pero sobre todo un artículo del 1 de marzo siguiente, firmado por Zahorí (1924), seudónimo del poeta y pintor Eduardo Chicharro. Ella no era aristócrata, pertenecía a una burguesía elevada, pero su poesía encaja en los parámetros de buen gusto y recato. En el anónimo de *La Época* se señala su herencia modernista (Darío, Nervo) y se destaca la sutileza de su sensibilidad, y, ante todo, se pondera su distancia de cualquier violencia de las pasiones: «No es su cuerda lo épico ni aquel lirismo que atañe pasiones violentas y dominadoras que oscurecen y anulan las demás emociones. Es la poesía de los matices delicados, de esos estados psicológicos que apenas han salido de la subconsciencia» (Anón. 1923b: 6). Es decir, que se trata de una poesía elegante, delicada, casi inconsciente o involuntaria en la expresión de emociones, propia de la autoría femenina tal como era concebida por la sociedad burguesa de la época. En su artículo de *Literatura Hispano-americana*, Zahorí insiste en diferenciar la poesía de Pilar de Valderrama de las nuevas tendencias, el ultraísmo, sobre todo: «No se parecen, por su suerte, a esas otras que vemos a diario en revistas y periódicos diversos, en las que abundan las palabras rebuscadas, las imágenes oscuras, y lo que es peor: las ideas incomprensibles y absurdas». Un año más tarde, octubre de 1925, publicado ya el segundo libro de Pilar de Valderrama, *Huerto cerrado*, un texto anónimo de *El consultor bibliográfico* insiste en identificarla como exponente de una poesía honesta y recatada, propia de una mujer casada y doméstica:

El grito del orgasmo, fingido y copiado de modelos comunes, que se hallan de venta en todas las librerías, es una de las modas entre literarias y políticas, impuestas por las mujeres a los hombres de poca cultura y de nervios desatados, ansiosos de aliados para combatir todo lo tradicional.

He aquí por qué cuando una mujer de hogar y de vida noble muestra la ponderación de quien conoce responsabilidades, para dar una nota personal, de poesía profunda, envuelta en la forma del habla que no ha perdido su pureza por las contaminaciones de la jerga literaria volandera, hay que escucharla con recogimiento (Anón. 1925: 272).

Lo que latía en esos planteamientos de una poesía femenina casta, de tono delicado y respetuoso con las conveniencias sociales, que evitara cualquier escándalo religioso-conyugal, era el viejo debate de la capacidad y conveniencia de la mujer para expresar sus sentimientos a través de la poesía, que había mantenido en silencio editorial sus emociones casi desde la muerte de Rosalía de Castro en 1885. Debate de siglos en el que hacía poco había entrado contundentemente el propio José Ortega y Gasset, el filósofo más reconocido de la

España del momento, que en el primer número de su *Revista de Occidente* había publicado una dura diatriba contra la capacidad lírica de la mujer a propósito de la condesa de Noailles, la figura emergente de la poesía europea. Ortega escribía en septiembre de 1923 desde una misoginia sorprendente negando la aptitud de la mujer para la creación poética con argumentos tan poco originales como los siguientes. Discúlpenme la longitud de la cita:

¿Hasta qué punto puede alojarse en la mujer la genialidad lírica? La cuestión es poco galante y corre el riesgo de suscitar en contra todas las banalidades del feminismo. No obstante, algún día será preciso responder a esta pregunta con toda claridad. Por ahora, permítaseme una ligera indicación. El lirismo es la cosa más delicada del mundo. Supone una innata capacidad para lanzar al universo lo íntimo de nuestra persona. Mas, por lo mismo, es preciso que esta intimidad nuestra sea apta para semejante ostentación. Un ser cuyo secreto personal tenga más o menos carácter privado producirá una lírica trivial y prosaica. Hace falta que el último núcleo de nuestra persona sea de suyo como impersonal y esté, desde luego, constituido por materias trascendentes.

Ahora bien: estas condiciones sólo se dan en el varón. Sólo en el hombre es normal y espontáneo ese afán de dar al público lo más personal de su persona. Todas las actividades históricas del sexo masculino nacen de esta su condición esencialmente lírica. Ciencia, política, creación industrial, poesía, son oficios que consisten en dar al público anónimo, dispersar en el contorno cósmico lo que constituye la energía íntima de cada individuo. La mujer, por el contrario, es nativamente ocultadora. El contacto con el público, con el derredor inominado, produce automáticamente en la mujer normal un cauto hermetismo. Ante «todos», el alma femenina se cierra hacia dentro. En cambio, reserva su intimidad para uno solo. Es vano oponerse a la ley esencial y no meramente histórica, transitoria o empírica que hace del varón un ser substancialmente público y de la mujer un temperamento privado. Todo intento de subvertir ese destino termina en fracaso. No es azar que la máxima aniquilación de la norma femenina consista en que la mujer se convierta en «mujer pública», y que la perfección de la misión varonil, el más alto de existencia masculina, sea el «hombre público». [...]

Ello es que la mejor lírica femenina, al desnudar las raíces de su alma, deja ver la monotonía del eterno femenino y la exigüidad de sus ingredientes [...]

Si hubiese habido mayor número de mujeres dotadas de los talentos formales para la poesía, sería patente e indiscutido el hecho de que el fondo personal de las almas femeninas es, poco más o menos, idéntico (Ortega y Gasset, 1923: 152-154).

Pero por más que Ortega se empeñara en anatematizar a las poetisas –o poetisas, el término ahora es irrelevante–, la realidad es que una serie de jóvenes aristócratas de sorprendente precocidad manifestaba evidentes dotes líricas y empezaban a publicar. Como no se podía ocultar, porque en el fondo alimentaba la ideología de clase, la opción fue justificarlas y blanquear cualquier atisbo

de crudeza expresiva, estableciendo un modelo de pureza verbal, sensibilidad emocional y sutileza expresiva.

En este contexto, empieza a publicarse en 1926 la poesía de Concha Méndez. Ya se dijo que no fue ni la primera ni la más precoz de quienes se sumaron en esa década a la poesía española. Pero la aparición de la madrileña tuvo una importancia superior a la cronológica, pues fue la que rompió con esas pautas de extrema sensibilidad y sutileza expresiva, de contención emocional: llevó a sus versos la realidad y las pulsiones de una mujer moderna. Y esa ruptura de paradigma cambió para siempre la poesía femenina contemporánea.

La lectura de la poesía de Méndez se articula toda ella sobre una contundente defensa de la individualidad femenina y de su mirada sobre el mundo. La poesía es, ante todo, para Méndez, expresión de esa individualidad, voz y canto. Quizá de ahí que sus versos sean un continuo interrogarse y un diálogo consigo misma. En su voluntad de ruptura con las normas de la sociedad clasista y patriarcal, a la que pertenecía por nacimiento y educación, es donde puede anclarse de manera más nítida su posición ante la vida y, en consecuencia, ante la poesía. La suya fue una transgresión de reglas consuetudinarias que acabaría teniendo un alto coste personal y familiar; aunque, como su nieta explica en la transcripción de sus memorias:

En su juventud transgredió el cauce de su vida, y todo lo que fuere a venir después era preferible a la otra posibilidad que la vida le hubiera ofrecido: convertirse en una señora de sociedad, en el mejor de los casos, o en una soltera burguesa sin oficio ni beneficio, en el peor. Sus desplantes de rebeldía no fueron gestos exhibicionistas para escandalizar a la sociedad; al contrario, correspondieron a un verdadero esfuerzo por transgredir, desde su interior, todos los valores sociales y morales con los que le tocó nacer. Se rebelaba [...] porque estaba interesada en aproximarse a una cierta libertad de entendimiento para conquistar aquello que venía intuyendo desde su infancia: su vocación de poeta (Ulacia Altolaguirre, 2018: 17).

Como ella misma relata en esas memorias dictadas, fue en su infancia cuando se despertó la conciencia del papel secundario que la sociedad otorgaba a la mujer, su postergación ante el rol dominante de los hermanos varones, y la consecuente vivencia íntima de niñez y rebeldía que tantas mujeres han sentido. Los episodios pueden parecer banales, pero marcarían toda su vida: un señor mayor amigo de su padre durante una visita preguntó a sus hermanos qué querían ser de mayores. Cuando ella, extrañada de no ser preguntada, afirmó: «Yo voy a ser capitana de barco», ese señor le contestó: «—Las niñas no son nada» (Ulacia Altolaguirre, 2018: 24). Más adelante, cuenta que con seis años se las ingenió para conducir un coche de caballos por lo que fue seriamente reprendida. «Mis abuelas también me amonestaron, diciendo que eso no lo

hacían las niñas; y yo les pregunté: «—¿Y es que los niños sí pueden manejar un coche de caballos?» (Ulacia Altolaquirre, 2018: 151). En esos años de la primera década del siglo —y aún en la actualidad— la diferenciación de roles de género estaba marcada desde la infancia, como ejemplifican estas anécdotas. Concha Méndez veía cómo sus mayores deseos —ser capitana de barco, aviadora o conductora de coches de caballos— no encajaban en esa distribución social. A ella lo que le gustaban eran los juegos de niños. Su lucha contra esa discriminatoria asignación genérica se identificará con los fundamentos del pensamiento feminista.

Y, desde su adolescencia, toda su vida sería una lucha por la independencia, o lo que es lo mismo, por su libertad personal, en contra de la mentalidad tradicional de sus padres. A él, constructor que había medrado socialmente por su matrimonio, «no le cabía en la cabeza que las chicas hicieran algo» (Ulacia Altolaquirre, 2018: 37); y cuando su hija se fue de casa destrozó airado el retrato que le había hecho Maruja Mallo. Su madre, aristócrata arruinada que salvó la situación al casarse, reaccionó violentamente al enterarse de que Concha había asistido como oyente a una clase en la universidad: le golpeó con el auricular del teléfono: «Me abrió la sien y me salió un chorro de sangre. [...] Tuvieron que vendarme la cabeza y aún guardo la cicatriz. Ya era mayor de edad y pisar la universidad era imposible» (Ulacia Altolaquirre, 2018: 45). Como no la dejaban salir sola de casa llegó a amenazar con suicidarse. Estos episodios, ya conocidos, explican el continuo anhelo de huida de nuestra poeta:

Al cumplir mi mayoría de edad, decidí emanciparme un tanto de la familia; tal emancipación consistía en salir a la calle sin la vigilancia de una institutriz, o un familiar cualquiera, y solo durante las mañanas y las tardes. Hubo un gran disgusto familiar, pero en esa «libertad» pude cambiar los tés danzantes, etc., por exposiciones, conferencias y las tertulias de café madrileñas —que tanto alarmaban a la familia— (Valender, ed., 2001a: 16).

En esas salidas subrepticias conoció a Maruja Mallo, Federico García Lorca, Rafael Alberti, con quienes transgrediría las costumbres ciudadanas de los biempensantes: ellas pasean sin sombrero —anécdota que no debe elevarse a categoría; juntos recorren recitando poemas tramos de la ciudad por los que evitaban pasar las muchachas decentes, como la calle de Alcalá entre la plaza de la Cibeles y la calle de Sevilla; se asoman a las tabernas, entran en las tertulias. Acciones que entonces contenían un grado significativo de provocación social. Otras tuvieron mucho más calado para su formación intelectual y el desarrollo de una vida profesional independiente: a espaldas de sus padres estudió en el Centro de Estudios Históricos un curso de profesora de español para extranjeros, que le proporcionó una capacitación profesional; y participó

en 1926 en la fundación del Lyceum Club, bien conocido como lugar para la difusión cultural entre las mujeres, pero también asociación creada para ayudar a las de pocos recursos con la creación de guarderías y otras acciones educativas (Mangini, 2001).

Y, sobre todo, logró culminar su vocación de poeta, pues en 1926 publicó un libro, firmado como Concha Méndez Cuesta, titulado *Inquietudes*, al cuidado editorial de Juan Pueyo, yerno de Rosalía de Castro (Ulacia Altolaquirre, 2018: 55) y pie de la Librería Gulliver. Respecto a la confección del poemario, explica Concha Méndez que escribía en las sillas del Paseo de la Castellana bajo los faroles de gas, y que hizo la selección de los poemas junto a Alberti y otros amigos en un pinar cercano a su casa (Ulacia Altolaquirre, 2018: 54-55). El dinero para costear la edición se lo dio su padre para contentarla en una ocasión en que había intentado escapar de casa, tentativa abortada por su madre, que la sorprendió al salir (Ulacia Altolaquirre, 2018: 48). De manera que fue esa voluntad centrífuga la que le sirvió para cumplir su objetivo de ser poeta.

La primera noticia de *Inquietudes* en la prensa madrileña apareció el 26 de marzo de 1926 en un suelto anónimo de la sección miscelánea de Libros recibidos en el diario *La Libertad*, donde se cita la opinión de José Lorenzo en el colofón: «es el primer libro de Concha Méndez, un libro de juventud, de inexperiencias, de cosas aún informes, pero sincero, sin artificios, pleno de emociones y de jirones de alma» (Anón., 1923a: 6). Lorenzo era gerente de la editorial Oriente y después fundaría Ediciones Ulises. El espectro ideológico de este periódico no podía ser más distinto del hasta ahora tenido en cuenta, pues pronto se consideró el más radical dentro del liberalismo democrático, abierto a las izquierdas y especialmente al socialismo. No otro podía ser el ambiente en que fuera bien recibido un libro como el de Concha Méndez. El siguiente 2 de abril *La Libertad* publica de nuevo la noticia, con foto de la autora y el poema «Tenerife» (Anón., 1926b: 6); y *La Voz* publica la foto con la noticia (Anón., 192). Sin embargo, el interés del libro salta las barreras ideológicas. La noticia aparece el mes siguiente en *La Nación*, el principal diario conservador, que publica un suelto anónimo el 25 de mayo, con la más acusada retórica de la condescendencia hacia la autoría femenina. El gacetillero debió de aplicar el «libro de estilo» para críticas de poetisas, que da por supuesto que la ternura es exclusivamente femenina y que la autora era muy joven, aunque había cumplido ya los veintiocho años. En lo que sí acertaba era en el «bizarro» porvenir que le esperaba:

He aquí un libro sencillo e ingenuo, que acusa una fuerte intuición poética. Los poemitas de Concha Méndez, dentro de la frivolidad de sus motivos temáticos, como que son los primeros balbuceos de una poetisa de fibra, muy joven y

extremadamente sensible a la percepción de la belleza, poseen una ternura plenamente femenina y una melodía geórgica y sin artificio, que son promesa risueña del bizarro porvenir que aguarda en las letras a esta delicada escritora (Anón., 1926b: 4).

El fenómeno de la autoría femenina se reafirma en los meses siguientes con el segundo libro de Pilar de Valderrama, *Huerto cerrado*, reseñado en *La Libertad* por Cansinos Assens (1926), un auténtico consagrado de la crítica en *La Libertad*, y con el primero de Ernestina de Champourcin, *En silencio*. De ambos da cuenta también Luis Araujo Costa (1926) en *La Época* y otros como Fernando Beltrán, Zahorí, etc. Las poetas jóvenes empezaban a tener cierta notoriedad. En el año siguiente se suman Josefina de la Torre, Elisabeth Mulder y Carmen Conde, cuya recepción crítica haría estas páginas inacabables. Nos limitaremos a continuar el seguimiento de Concha Méndez.

Unos meses después se ofrece uno de los frecuentes banquetes literarios de aquella época con motivo de alguna novedad editorial; en este caso a Joaquín Arderús por la aparición de *La duquesa de Nit*. La gacetilla de *Heraldo de Madrid* (19 octubre: 2) reseña la presencia de diversos escritores y el envío de adhesiones; entre ellas solo dos mujeres: Margarita Nelken y Concha Méndez Cuesta. Nos parece muy significativa esa acción, pues la joven poeta empieza a gestionar su propia identidad autorial, impensable un par de años atrás. En 1927 Concha Méndez inicia una labor que le daría mucha popularidad: escribe el argumento de la película *Historia de un taxi* que dirigirá en abril Carlos Emilio Nazari, e interpretarían Amparo Perucho y John Saccone (*La Libertad*, 19 abril: 6; *Heraldo de Madrid*, 20 abril: 7). Puede verse reproducido el argumento en *La Correspondencia militar*, 19 agosto: 4; 16 septiembre: 4; *Popular film*, 22 septiembre: 17. En síntesis, la historia trata de cómo unos taxis cobran vida propia por la noche y cuentan sus historias respectivas. Algunas observaciones: la primera es que no olvidemos que Concha Méndez había sido novia de Luis Buñuel durante bastantes años y que debieron de compartir la afición por el cine. La segunda es que, si entonces había un arte rupturista, en el que una mujer manifestara su intrepidez artística y personal, ese había de ser el cine. Dedicarse al cine, al menos de una manera puntual, era una buena manera de afirmar una rebeldía estética muy poco acorde con los usos y costumbres de la creación femenina tradicional. Por último, varios años después el futurismo marinettiano y el culto por el automóvil reaparece en el film, aunque el fondo del argumento tenga el componente romántico propio del cine popular de la época.

En enero de 1927 se había fundado *La Gaceta Literaria*, que pronto se convertiría en el medio literario más reputado en el ámbito de la llamada joven

literatura. Bajo la dirección de Ernesto Giménez Caballero, esta revista quincenal de formato tabloide era el principal escaparate para quienes querían dar a conocer una creación de naturaleza distinta. Concha Méndez publica un poema en el número del 1 de noviembre titulado «Natación» sobre una competición deportiva, incluido en su siguiente libro, *Surtidor* (Méndez, 2008: 118-119). En varios poemas hubo de sorprender el empleo del tema deportivo, uno de los signos de los tiempos, pues si el deporte masculino era aún infrecuente, mucho más lo era el de la mujer. Pero, en este caso, además, se trataba de realidad vivida, pues Concha Méndez compitió el verano de 1927 en los campeonatos de Guipúzcoa de natación, en la prueba de 100 m., que ganó con un tiempo de 1m. 57 ss. (*La Voz*, 29 agosto 1927: 11; *La Libertad*, 30 agosto 1927: 2; *El Sol*, 30 agosto 1927: 6). Esa voluntad de ruptura con las convenciones de su clase e independencia personal como rasgo consustancial a su personalidad era nítidamente percibida en su juventud por quienes la conocieron. Cuando con motivo de su triunfo deportivo la entrevista el reportero Txibirisko en San Sebastián en verano de 1927², es así como la describe:

[C]on este aire simpáticamente deportivo, airosamente intrépido, de la nueva generación [...] Espontánea, decidida, expresándose a borbotones, como una impetuosa riada, toda naturaleza, que se estrangula a cada momento en la angostura de su medio social. [...] Lo que más distingue a la gentil oceánida es su noble preocupación por bastarse a sí misma y servir a los demás; [...] renunciando al carácter de muñeca social que la condición económica de su familia pudiera permitirle (Valender, ed., 2001a: 23).

Un año más tarde, el periodista Gamito Iturralde en una entrevista de diciembre de 1928 en *El Diario Alavés* la presenta como paradigma de mujer moderna, que conduce un automóvil Voisin³, pero exenta por completo de la frivolidad intrascendente tópica de esos años veinte: «[L]o más naturalísimo sería buscar a una señorita en el *coiffeur pour dames*. [...] Pero a Concha Méndez no hay que encontrarla en la *coiffeur* sino en el Lyceum Club» (Valender, ed., 2001a: 33).

En febrero de 1928 Concha Méndez ofreció en las páginas de *La Libertad* (21 febrero) dos poemas más: «Mapas» (Méndez, 2008: 81) y «Nadadora» (Méndez, 2008: 82), también de *Surtidor*. En ambos la autora manifiesta su voluntad de escape, de huida de un entorno social y familiar que cada vez se

2. Concha Méndez conservó el recorte de esta entrevista sin el título del periódico donde se publicó, ni la fecha. Debíó de ser *El Pueblo Vasco*, diario en que colaboraba el reportero Txibirisko, y en el verano de 1927.

3. La revista *Madrid Automóvil* informa en su número 22 (octubre de 1926, página 165) que en el mes de septiembre se ha matriculado un automóvil Citroën con placa n.º 20632 a nombre de Concha Méndez.

le hacía más opresivo. La impresión que dejan los poemas del libro es la de fuerza, vigor atlético y novedad lírica, la de una mujer que afronta con firmeza su futuro. En el número de *Revista de las Españas* de ese primer trimestre de 1928 Ernesto Giménez Caballero recomienda dos libros de poesía, el de Rogelio Buendía, *Guía de jardines*, y *Surtidor*. Con ese ingenio que trataba de emular a Gómez de la Serna, el director de *La Gaceta Literaria* y futuro ideólogo fascista, nos ofrece esta imagen poderosa de la poeta: «Surtidor y jardín... Pero, sin embargo, circo y acrobacia. Ningún romanticismo. Concha Méndez, nombre de boxeadora. Se rompe los bíceps con las musas. Y las gana nadando» (Giménez Caballero, 1928: 31). Concha Méndez es directa, sincera. Los paños calientes no van con ella. La prueba es que en la encuesta «Opiniones juveniles» con que *La Gaceta Literaria* pulsa en su número del 1 de febrero de 1928 la opinión de jóvenes autores sobre el novelista Armando Palacio Valdés, Concha Méndez responde: «No puedo emitir opinión alguna sobre don Armando Palacio Valdés, porque de las dos obras tuyas que empecé a leer, ninguna me fue posible terminarla» (*La Gaceta Literaria*, 1 febrero 1928: 1). La respuesta es tan irrespetuosa como las que ofrecen Rosa Chacel o Concha de Albornoz, amigas de Concha, que desprecian la obra del anciano novelista. La iconoclasia de los banquetes literarios de *La Gaceta* en la que eran duchos Buñuel, Dalí, Pepín Bello, etc. había prendido también en las jóvenes autoras

El segundo libro de Concha Méndez, *Surtidor*, tuvo una acogida crítica muy notable. La primera reseña apareció también en *La Gaceta Literaria*, obra de Francisco Ayala. El por entonces autor de *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925) e *Historia de un amanecer* (1926) pondera en ella la elección del título como imagen poética en sí misma y explica los valores jóvenes que caracterizan a su autora: «vitalidad, fuerza, decisión entusiasmo» (F. A., 1928: 3), además de destacar sus aficiones deportivas y su actividad cinematográfica. Por lo que respecta a sus poemas, Ayala los juzga: «Son poemas claros, sin escuela, floraciones espontáneas de un temperamento poco disciplinado. Movimientos sueltos, ceñidos tan solo por la fuerza externa de una envoltura, y en los que aparecen con su grito de júbilo los temas deportivos de la vida moderna: balandros, aeronaves, skis...» (F. A., 1928: 3). Por encima de la conjunción estructural del poemario o de influencias superficiales, lo que Ayala aprecia en el libro es su alegría y su lirismo «posible accidente de aviación poética» (F. A., 1928: 3). No se olvide que estamos en el año en que Rafael Alberti lanza en *Cal y canto* la explosión deportiva de sus imágenes de vuelo y acrobacia.

La segunda reseña de *Surtidor* apareció en otro lugar de mucho prestigio en la crítica literaria del momento: la página de Libros del diario *El Sol*. Firmada por José Díaz Fernández –autor de *El blocao* (1928) y de *La Venus mecánica*

(1929), propulsor de un retorno a la humanización del arte a finales de esa década— abunda también en los rasgos y temas de la modernidad de la autora y de sus poemas:

Esta es una muchacha actual, ceñida y tensa, por el deporte y el aire libre. Como sus telas alegres y exiguas, como sus palabras que tienen aristas de metal y concavidades turbadoras, así son sus poemas. El mar estival bate en ellos como en los caracoles marinos: las mejores imágenes vienen talladas en materia de esmeralda y espuma. Los crepúsculos y los mediodías están poblados de balandros y de hidroaviones. La noche marítima también es nueva e inolvidable (Díaz Fernández, 1928: 2).

No eran extrañas las alusiones al físico y la vestimenta de las poetisas en la crítica de sus libros. Eran más bien frecuentes. El sesgo de género parecía inevitable. Antes que poetisas eran vistas como mujeres jóvenes. Y las reseñas se llenan de alusiones a su belleza, cumplidos y gentilezas. Por otra parte, la ideología de Díaz Fernández se trasluce en la alusión crítica a «cierta lírica andaluza donde el “marinerito” y la “sirena” han tomado carácter de lugar común» (Díaz Fernández, 1928: 2), evidente referencia a la poesía lorquiana, muy poco del gusto del crítico, conocido por sus convicciones sociales y políticas, en literatura muy alejadas del orteguiano *arte nuevo*.

La tercera reseña la firmó en *Heraldo de Madrid* el 3 de abril de 1928 Rafael Marquina, redactor jefe de Cultura del diario. Comparte el espacio de la sección La Feria de los Libros con la de las *Poesías completas* de Antonio Machado, lo que no nos parece irrelevante, sino signo del interés que despertaba la creación de las jóvenes poetisas. En este caso, el crítico no ahorra elogios en su entregada valoración de la obra. La publicación se recibe como una «revelación» (Marquina, 1928: 7), la de una «gran poetisa», cuya lírica surge de la autenticidad emocional, expresada a través de fórmulas expresivas renovadas:

Pocas veces la sensibilidad pura, la intuición creadora, la desnuda verdad del corazón, es decir, la esencia misma de la poesía lírica, han hallado una expresión moderna tan adecuada.

[...]

Esta joven poetisa, que de tal modo da a sus versos, junto con el tono moderno y audaz la honda emoción romántica y con la acrobacia de las imágenes nuevas el rancio dolor de la melancolía tiene, en nuestra línea actual, una acentuación propia e inconfundible. Yo no sé qué hondo sentido de revelación presta a sus descripciones, una emoción cordial que esponja las palabras y les da ese valor de creación sin el que no hay poesía, aunque puede haber imagen.

Rafael Marquina, soslaya el debate ideológico-estético sobre la des/rehumanización del arte, y se limita a apreciar la profundidad de la correspondencia

entre el sentimiento y su expresión, que elude cualquier tentación de frivolidad lírica o manierismo modernista, en sentido anglosajón:

Por lo demás, [estos versos] revelan la pureza de la emoción lírica, la autenticidad poética, por decirlo así, del impulso emocional. Y en esa maravillosa correspondencia, tan bellamente lograda entre el mundo y el alma –que en Conchita Méndez es casi una definición–, radica el valor de su poesía, que emana naturalmente de una verdad y es por eso maestra en todas las audacias del artificio.

Una última reseña, muy breve, aparece el 29 de mayo en *La Nación*, obra de Alberto de Segovia. Recordemos que *La Nación* era el soporte periodístico de la dictadura y del partido de Primo de Rivera, la Unión Patriótica, sustentado, por tanto, en criterios muy conservadores. Y así lo reconoce Alberto de Segovia, que, sin embargo, declara el placer de la lectura de estas poesías «demasiado modernas»:

Un libro de canciones y ritmos. Nuestro credo estético no es, precisamente, el de la joven autora de estas poesías, demasiado modernas, acaso, algunas. Pero a través de ese viejo anhelo renovador –gran parte a expensas de una sencillez que acentuaría la belleza de las composiciones– fluye la vena poética de Concha Méndez Cuesta, inteligente muchacha, verdadera artista, llamada a realizar más importantes empresas literarias. Con honda delectación se leen las páginas de *Surtidor*, rebosantes de fina sensibilidad, emocionadas, personalísimas y... modernas, bajo la preocupación del avión «¡Ay, quién fuera aviadora / para cruzar los espacios / como el claror de la aurora!» (Segovia, 1928: 2).

El protagonismo de las mujeres en la poesía española se incrementa con la publicación de *Surtidor*, al que sigue un par de meses después *Ahora*, el segundo libro de Ernestina de Champourcin. De algún modo, sus segundos libros son recibidos como la confirmación de que el primero no era un mero capricho, sino el inicio de una carrera sustentada en una vocación firme. Juan Ramón Jiménez abre las páginas de su revista *Ley* con textos de una jovenísima Carmen Conde, que editará *Brocal* en 1929. El 12 de mayo de 1928 Cipriano Rivas Cherif, atento siempre a las innovaciones culturales del país, y promotor de algunas de ellas, pronuncia una conferencia en Lyceum Club titulada «Las faldas del Parnaso español», en la que traza la genealogía de las nuevas poetas a partir de hitos históricos como Santa Teresa, Sor Juana Inés de la Cruz, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Rosalía de Castro, Blanca de los Ríos, Sofía Casanova. Menciona ejemplos de Concha Espina, M[aría] L[ejarraga] de Martínez Sierra, Pilar de Valderrama, Josefina de la Torre, Cristina de Arteaga, Concha Méndez, M.^a Teresa Roca de Togores, Ernestina de Champourcin, Rosa Chacel, Carmen Buendía y Carmen Conde. La

nómina era lo suficientemente amplia como para considerar que el fenómeno tenía bases más sólidas que una moda pasajera.

Concha Méndez participó con frecuencia en actividades del Lyceum Club. El 5 de junio de 1928, por ejemplo, comentó con Ernestina de Champourcin algunas piezas de Goya en una velada dedicada al pintor aragonés. El pequeño suelto de *La Voz* (6 junio 1928: 2) lo cuenta así: «Seguidamente se proyectaron unas siluetas, atribuidas a Goya, de personajes de su tiempo, ilustradas con agudos e intencionados comentarios de Ernestina de Champourcin y Concha Méndez Cuesta, escritoras ambas muy señaladas en el brazo femenino de nuestro Parnaso contemporáneo. Muy guapas además». Sin comentarios.

Como parecía lógico, la tendencia fue encuadrar a las poetas en un grupo específico de la poesía contemporánea. Así se sigue haciendo casi un siglo más tarde. Pero no faltó quien las incluyera en la nómina general. Por ejemplo, César M. Arconada, que, en un reportaje de *La Gaceta Literaria* sobre la Residencia de Estudiantes y sus cursos de verano, afirmó: «A casi todos los poetas jóvenes de España los hemos encontrado hoy aquí: a la sombra de los árboles y de las mujeres. Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Concha Méndez, García Lorca, Moreno Villa» (Arconada, 1928: 2).

La presencia de Concha Méndez en *La Gaceta Literaria* se repitió en octubre siguiente. En el número del día 1.º de ese mes participó en una encuesta sobre «el Cinema» junto a figuras como José María Salaverría, Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Francisco Ayala, Esteban Salazar Chapela, Miguel Pérez Ferrero, Ramiro Ledesma Ramos y Felipe Ximénez de Sandoval. Los dos últimos, exponentes del fascismo español, ámbito en el que ya se encuadraba el director de la revista, Ernesto Giménez Caballero. Ella fue la única mujer de la encuesta. Y la única que tenía experiencia cinematográfica. Esta es su respuesta:

Las posibilidades que ofrece el Cinema en el terreno artístico son incalculables. Yo pienso que ninguna de las artes conocidas hay hoy [sic]: literatura, pintura, escultura, arquitectura, música, etc., podrán llegar en su desarrollo a lo que este nuevo arte del Cinema.

Además, se publica en ese número el artículo de Concha Méndez «El Cinema en España», en el que analiza las carencias de la industria cinematográfica nacional y propone la concepción del cine como simbiosis de todas las demás artes.

Ese mismo mes de octubre de 1928 aparece la tercera entrega («Tercer escaparate») de una serie de artículos de Ernestina de Champourcin sobre la poesía española contemporánea en *La Época* (13 de octubre). Este se dedica a la poesía de autoría femenina. Se trata de un ejercicio de sororidad, pues el objetivo es presentar a las pocas mujeres que han dado el paso de hacer pública

su creación poética, y darlas a conocer en un medio que, como ya hemos comentado, se caracterizaba por su conservadurismo. Con este artículo se inicia un rasgo que definirá la poesía de autoría femenina a lo largo del siglo XX: la colaboración de las poetisas. Muy al contrario de lo que ocurrirá en las décadas siguientes entre los hombres, no habrá rivalidad entre ellas, sino cooperación, incluso entre autoras de promociones diferentes. Ernestina de Champourcin alaba la irrupción de las nuevas voces de mujer en la poesía del momento, y se detiene en tres nombres de extraordinaria actualidad: Concha Méndez, Josefina de la Torre y Carmen Conde, aunque esta no había publicado aún su primer libro. En primer lugar, Ernestina de Champourcin (1928: 6) analiza la situación de la autoría femenina en España en el contexto social de la postergación de la mujer al ámbito doméstico:

[A]ún predomina entre muchos el criterio absurdo que mantiene a la mujer en el límite del uso y la costumbre, aunque su temperamento la induzca a buscarse y realizarse en terrenos que traspasan el campo reducidísimo del hogar.

Aquí no ha cundido por ahora esa terrible «moda poética» que en otras naciones ha hecho surgir, entre dos o tres primeras figuras de indiscutible valor, una legión incontable de mediocres rimadoras.

Las muchachas-poetisas llegan poco a poco, afinando su voz, empeñadas en hallar el tono justo, el que mejor se amolde a las exigencias de su ritmo interno. escriben sin preocupaciones «femeninas», sin perderse teorizando en confusos e inútiles tecnicismos. Enhebran su canto en el fluir de la vida cotidiana para que las horas no se lleven el perfume de cada una, su gesto peculiar (Champourcin, 1928: 6).

Respecto a Concha Méndez, Ernestina de Champourcin destaca en sus libros la capacidad para llevar a la poesía los elementos más significativos de la modernidad, dejando espacio para la expresión del sentimiento («también tiene corazón»). Reproduce los poemas «Aeronáutica» y «Verbena»:

En estas páginas se engarza la canción alegre y sana de una mujer moderna. El horizonte de Concha Méndez es vasto, impregnado de oxígeno, vigoroso y rotundo, cruzado de aeródromos y campos de deporte. Todos los elementos que podríamos llamar nuevos son tratados a veces con gran acierto en sus composiciones» (Champourcin, 1928: 6).

Es evidente el deseo de desvincular la obra de las jóvenes de la estética y la temática tradicionalmente femeninas según la moral cotidiana.

Antes se mencionó a Cipriano Rivas Cherif, uno de los principales agentes culturales del momento y su atención a las jóvenes poetisas. Pues bien, el 19 de diciembre de 1928 puso en escena la obra de Jean Cocteau *Orfeo* en la sala Rex de Madrid, con una innovación muy sugerente que el crítico de *El Sol*, Enrique Díez-Canedo, destacó en su crítica (*El Sol*, 20 de diciembre: 3). Rivas

Cherif sustituyó el habitual concierto de música de cámara introductorio por un recital de poesía, de la más nueva poesía. Junto a Juan Ramón Jiménez, como referente fundamental, se oyeron poemas de Antonio Espina, Moreno Villa, Domenchina, Guillén, Alberti, Salinas, García Lorca, Alfaro, Felipe Lluich y Francisco Vighi. Y lo más novedoso es que junto a ellos se leyeron poemas de Ernestina de Champourcin y Concha Méndez. La mujer se incorporaba con naturalidad a una nómina sin discriminación de género. Es cierto que la posición progresista de Rivas en cuestiones políticas y culturales era excepcional. La novedad fue acogida positivamente por la crítica (*Heraldo de Madrid*, 20 diciembre: 5), aunque no faltó el ácido comentario de *La Época*: «De muchas [poesías] se gustó la novedad, el vigor. Otras parecían, al pronto, menos comprensibles. Modernismo al fin» (*La Época*, 20 diciembre: 1).

De manera que en esos meses finales de 1928 Concha Méndez va consolidando una posición pública reconocible en el contexto cultural madrileño. Se convierte en un personaje de indudable atractivo para la prensa. Lo acredita la entrevista que publica Gamito Iturralde a finales de diciembre,⁴ en la que se refiere a *Surtidor*, pero traza un perfil interesante de la personalidad de su autora. El título de la entrevista explicita las características que la hacían noticiable «Campeona de natación y poetisa. Concha Méndez, del Lyceum Club». La combinación de mujer deportista, campeona de natación, y autora de libros de poesía la convertía en un ejemplo de mujer moderna que despertaba el interés de una sociedad ya consciente de la transformación imparable del modelo de mujer que se estaba operando. Una mujer a la que sería más difícil encontrar en la *coiffeur pour dames*, como al común de las muchachas de su edad, que en el Lyceum Club, que en apenas dos años se había convertido en una especie de templo laico de la cultura para la juventud madrileña.

Con cierta frivolidad muy de época, la opinión del periodista sobre el libro –en el que aprecia «tropos, eufemismos y metáforas de marchamo gongoroide»– es claramente positiva:

El opúsculo de Concha Méndez puede triangularse así: sensibilidad, policromía, dinamismo. Triángulo de eflorescencia amorosa, llena de matices líricos, cuya irradiación es la de una inteligencia primorosamente cultivada en la escuela de un gran arte reflexivo, abierto en las [ilegible] perspectivas del mundo
[...]

4. La reproduce James Valender (ed., 2011: 33-38) de un recorte de prensa sin fecha ni nombre del periódico. Podría ser de *El Diario Alavés*, medio en el que solía colaborar este periodista.

Concha Méndez ha compuesto un haz de páginas de deliciosa inspiración. *Surtidor* es –todo él– de una suprema calidad. Se respira en sus canciones y ritmos el gran ambiente cristalino de las cumbres –soplos refrigerantes y melodiosos–. Y es para nosotros obligatorio que saludemos desde estas columnas el estilo depurado, el impulso ejemplar, de una portalira tan modernamente destacada como Concha Méndez Cuesta, cuyo reciente asalto al baluarte de los minoritarios sólo tiene una balística: espontaneidad (Valender, ed., 2001: 36-38).

En esta entrevista Concha Méndez señala algunos rasgos definitorios de su personalidad que nos parecen significativos. Sobre todo, el que marca su relación con el feminismo, como ya tuvimos ocasión de destacar (Martos y Neira, 2019). Ella misma rechazó una adscripción feminista en términos de militancia o activismo, aunque afirmó su identificación con la idea nuclear del feminismo, cuando responde:

Empezaré por decirle que yo no sé si soy feminista o no. Toda idea que encierre un sentido colectivo me repugna moralmente. Yo soy: individualidad, personalidad. Ahora bien, en cuestión de derechos también pido la igualdad ante la ley. O lo que es lo mismo: pasar de calidad de cosa a calidad de persona, que es lo menos que se puede pedir ya en esta época (Valender, ed., 2001: 35).

Su nieta, Paloma Ulacia Altolaquirre, que recogió en cinta magnetofónica sus recuerdos, afirma en el prólogo a sus memorias:

El libro también ofrece una historia de emancipación personal, tema atractivo para la historia del feminismo en España. Aunque mi abuela nunca fue partidaria de las teorías feministas, a través de sus memorias se puede apreciar el importante papel que desempeñó en este sentido; de hecho, por su ejemplo debe considerarse como una de las grandes pioneras de este movimiento. Pero, esencialmente (y es algo a que apunta su feminismo *avant la lettre*), este libro presenta la historia de una carrera poética, de una vocación, más que asumida, conquistada con paciencia, fe y amor (Ulacia Altolaquirre, 2018: 20-21).

La idea de que si se quería encontrarla había que buscarla en Lyceum Club era bastante acertada. Su presencia era muy frecuente y su participación en las actividades del centro bastante activa. El 7 de enero de 1929 se celebró un festival infantil con motivo de la festividad de los Reyes Magos en el que se representaron el «entremés a lo divino» *Fábrica de estrellas*, de Ernestina de Champourcin, y el «auto mágico» *El ángel cartero*, obra de Concha Méndez, del que ya le había contado a Gamito Iturralde: «Ahora estoy haciendo teatro moderno» (Valender, ed., 2001: 34) (*El Imparcial*, 6 enero: 2; 8 enero: 3; *El Liberal*, 6 enero: 2; *La Época* 8 enero: 1). El crítico teatral de *El Imparcial*, el tardomodernista Enrique de Mesa se refirió a las participantes en la velada como: «la alboreante feminidad, representada en diversas actividades artísticas

por infantas, adolescentes y damiselas». No es de extrañar que Champourcin y Méndez fueran para él «sacerdotisas guardadoras del fuego sagrado de la vanguardia» (Mesa, 1929: 3).

Concha Méndez llevó a la práctica esa voluntad de emancipación y rebeldía que impulsaba su anhelo de libertad personal en 1929, cuando viajó sola a Gran Bretaña como tripulante en un barco de cabotaje, algo impensable en una «señorita» de buena clase social. Estuvo medio año en Londres, donde se ganó la vida dando clases de español. Al regresar, en un barco carbonero, ya no volvió a la casa familiar. Se había independizado definitivamente. Esta ausencia de España limitó su presencia en la prensa, aunque se publicaron algunos poemas inéditos firmados en Londres en las revistas *La Gaceta Literaria* (15 abril 1929: 2) y *Atlántico* (5 agosto 1929: 11), y su nombre permaneció en el canon incipiente de la poesía femenina contemporánea.

El 10 de enero de 1929 publicó en *El Sol* Enrique Díez-Canedo un panorama sobre la poesía publicada en España a lo largo de 1928. En él recoge las novedades de los poetas mayores (Antonio Machado, Enrique de Mesa) y de los jóvenes (García Lorca, Guillén, José M.^a Souvirón y los suplementos de *Litoral*, Rogelio Buendía, etc.). No olvida a las «poetisas», a las que dedica un apartado propio, en el que se mencionan los libros de Josefina de la Torre, Ernestina de Champourcin, Elisabeth Mulder y Concha Méndez, de quien señala «su don nativo de poeta» (Díez-Canedo, 1929: 2). También en *El Sol*, al reseñar la primera novela de Luisa Carnés, *Peregrinos de Calvario*, el 15 de mayo de ese año 1929, Ernesto Salazar Chapela señala la carencia de jóvenes mujeres novelistas en el ámbito literario español, contra lo que sucede en la poesía, donde cita como consolidadas las figuras de Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre, Concha Méndez y Carmen Conde. Esas cuatro poetisas reunían entonces la unanimidad de la crítica. Al reseñar el primer libro de Carmen Conde, *Brocal*, en agosto de 1929 Miguel Pérez Ferrero afirma:

Cada vez va mostrándose más claro el panorama español de mujeres que hacen literatura, y en especial poesía. Un grupo de nombres de positivo empuje puede hoy ofrecerse al lector, y en él perfectamente marcadas las correspondientes diferenciaciones. Una peculiaridad en cada poetisa, en cada poeta habrá de decirse. Y será de mayor excelencia esta palabra aplicada al personaje femenino.

En los hallazgos de última hora pueden contarse a Ernestina de Champourcin, a Josefina de la Torre y a Concha Méndez Cuesta, poetisas de ayer, del momento inmediato anterior; pero no por su estro –cada cual actualísimo–, sino por su aparición (Pérez Ferrero, 1929: 8).

A finales de ese año Concha Méndez decidió abandonar España y buscar nuevos horizontes para su realización personal. Pero antes asistió el 10 de noviembre a

la escandalosa conferencia que pronunció Rafael Alberti en Lyceum Club bajo el título «Palomita y galápagos. (¡No más artríticos!)», en la que el portuense atacó con vehemencia a figuras consagradas como Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Valle Inclán o Juan Ramón Jiménez, en un remedo de las veladas surrealistas que habían escandalizado París unos años antes. La crónica de *Heraldo de Madrid* (11 de noviembre: 1) da cuenta del escándalo que originó Alberti con su iconoclasta diatriba. Las «damas» abandonaron la sala y solo permanecieron en ella, aparte de los varones, que aplaudían los exabruptos albertinos, Maruja Mallo, Pepita Pla y Concha Méndez, que quedaban señaladas como vanguardistas de pro.

Con el dinero ahorrado en Londres, nuestra poeta compró un pasaje de emigrante a Argentina en el trasatlántico Infanta Isabel. Salió de Barcelona y llegó a Buenos Aires en la Nochebuena de 1929. Pasó casi dos años en la República Argentina. Allí conoció a Consuelo Bergés y a Alfonsina Storni, de quienes se hizo gran amiga. Con ellas viajó por el país y conoció Uruguay. Dio conferencias, colaboró en la prensa y trabajó en una oficina vinculada a la Embajada de España para recaudar fondos destinados a la creación de una residencia para estudiantes argentinos en la Ciudad Universitaria de Madrid. Guillermo de Torre, antiguo amigo de España, le abrió las puertas de la sección literaria del diario *La Nación* y le posibilitó la edición de su tercer libro, *Canciones de mar y tierra*, prologado por Consuelo Bergés e ilustrado por Norah Borges.

El mismo Torre, al reseñar el libro en la revista *Síntesis*, destacó la excepcionalidad de la poesía de Concha Méndez respecto a las poetisas hispanoamericanas por «la ausencia de turbio sentimentalismo erótico y la aspiración hacia una poesía objetivada sobre temas más variados, y provista de un perfil más puro, afirmativo, límpido –en consecuencia, esencialmente poético» (Torre, 1930: 167). En eso coincidía con las otras jóvenes autoras españolas, que rehuían la efusión amorosa tópicamente femenina en busca de la modernidad «deshumanizada» que caracterizaba la poesía de sus colegas varones.

Pese a seguir en Argentina, el libro tuvo buena recepción en España a lo largo de 1930. Da noticia de su aparición Melchor Fernández Almagro en un artículo que inicia refiriéndose a la preferencia en el uso del término poetisa o poeta, polémica que tuvo y tiene un significado claramente feminista: «Suelen preferir las poetisas que se les llame poetas, y no de aquella otra manera, porque así desaparece la diferencia por razón de sexo en la denominación de una facultad que efectivamente deriva de las fuentes más altas y puras del espíritu» (Fernández Almagro, 1930: 1). Una de ellas era Concha Méndez, que declaró

en una entrevista argentina: «yo prefiero decir poetas porque la palabra poetisa me suena a cosa banal –entre merengue y amapola–» (Valender. ed., 2001: 53).

Fernández Almagro, no obstante, caracteriza el nuevo libro de Concha Méndez como típicamente femenino («trasciende un fuerte olor de mujer», Fernández Almagro, 1930: 1), pues detecta en sus poemas: «Una ligereza especial, una atractiva superficialidad, unas coqueterías de inspiración, un tributo espontáneo al amor, que hablan, no ya de mujer, sino de muchacha. Esto es: de mujer reforzada en sus gracias por la juventud» (Fernández Almagro, 1930: 1); juicio que evidencia una mirada bastante tópica y secularmente androcéntrica. Como señala Roberta Quance, «Siendo la cultura por naturaleza masculina, ninguna obra de mujer, por novedosa que fuera, podía decirse que se librara del todo de la sospecha de que se trataba en el fondo de algo bastardo» (Quance, 2001: 197). Aunque, justo es reconocerlo, el crítico rinde tributo a la voluntad con que la autora ha sabido «adueñarse de su destino y regir la vida con esa mano firme que puede tener cualquier hombre», para caer enseguida de nuevo en el cliché: «sólo que además de enérgica en la mujer contemporánea es suave: femenina siempre». Por último, destaca la ausencia de patetismo en la expresión del amor, la deportividad antidramática con que Concha Méndez afronta la vida y la poesía.

Rafael Cansinos Assens, el posmodernista impulsor de la vanguardia en España, reseña ampliamente el libro de quien denomina «femenino Ulises» por sus «osadas navegaciones por mares exóticos» –se supone que osadas y exóticos sólo por tratarse de una mujer– en *La Libertad* el 17 de agosto de 1930. Enmarca la obra en la tradición de la poesía española reciente de tema marino (Juan Pujol, Tomás Morales, Juan Ramón Jiménez, José del Río Sainz y Rafael Alberti) con «ese pathos deportivo propio de. nuestro tiempo [...] pathos humorístico propio de la posguerra» (Cansinos Assens, 1930: 4), que identifica sobre todo con Rafael Alberti. Repasa Cansinos la imaginaria marinera y lúdica en los poemas de Concha Méndez, y acierta al detectar la verdadera raíz de su personalidad: «Ansia de horizonte, de libertad, es lo que siente esta juventud de mujer que se ahoga en tierra firme». Y, con su amplia experiencia de iniciador de jóvenes y entusiastas noveles en la poesía, concluye que el mayor encanto de estos versos es su condición de:

[E]xpresión perfecta del alma de la joven moderna que los ha compuesto y desprenden una sana y limpia simpatía. Son los versos propios de esta época nuestra, en que la mujer, más sensible acaso que nunca al amor, parece buscar refugio contra él –aunque sin dejar de invocarlo– recorriendo los continentes o los mares –deportista, exploradora, recordwoman– [...] Atalantas esforzadas en un ambiguo aire de Galateas (Cansinos Assens, 1930: 4).

Canciones de mar y tierra prolongaba, en efecto, el lúdico neopopularismo del Alberti de *Marinero en tierra* y *El alba del alhelí*, con las particularidades emancipadoras de Concha Méndez. Pero el ambiente poético español había cambiado mucho desde aquel 1925-1927. La degradación de la sociedad española a consecuencia de la dictadura de Primo de Rivera estaba colapsando el régimen monárquico. El mismo Alberti había dado un giro radical a su poesía con «Elegía cívica. Con los zapatos puestos tengo que morir», poema fechado el 1 de enero de 1930. No es de extrañar que José Díaz Fernández, que en ese año había publicado *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, en el que defendía la rehumanización, recibiera el libro de Concha Méndez en *El Sol* con una indisimulada hostilidad en un breve comentario titulado «Para mujeres»: «Versos de la familia deportivo-turística de cierta literatura reciente. Fruto de una “estandarización” de las metáforas del marinero, el “dancing”, el avión, los esquís y los peces de colores» (Díaz Fernández, 1930: 2).

Por el contrario, mucho más positiva es la reseña que publica Luis G. de Valdeavellano dos meses después, en octubre de ese 1930, en *La Época*. En ella señala que junto a la excelente promoción de nuevos poetas deben añadirse las voces femeninas de Ernestina de Champourcin y de Concha Méndez. Destaca sobre todo el espíritu independiente y la seguridad en sí misma que los poemas reflejan de su autora, a cuya vida viajera se refiere: «un tipo de mujer no frecuente todavía en el ambiente español: independiente, segura de sí misma, ambiciosa de nuevos panoramas». Respecto al libro, anota su vínculo con el primer Alberti y define como rasgo singular la «ambición de mundos y eternidades, esta inquietud continuamente en tensión [...] se está reflejando casi siempre en su poesía» (Valdeavellano, 1930: 6).

Después de las elecciones municipales de abril de 1931 Concha Méndez decide regresar España en junio, ilusionada con los cambios que había de introducir el nuevo régimen político. Y ya ella en España, el 15 de octubre de 1931 apareció en *La Gaceta Literaria* un artículo del escritor uruguayo Ildefonso Pereda Valdés, fechado en junio anterior, en el que valora muy positivamente el libro de la madrileña:

Canciones breves, canciones como saetas, que se prenden en el alma y dejan un eco de honda poesía que persiste. Es una vibración que no se olvida; es una canción simple y a la vez honda, tejida en el cordaje de los mástiles y con resonar de concha marina, y es que desde el fondo del mar esta dulce sirena nos trae la canción que nos cautiva como a los compañeros de Ulises, y bajo el influjo de su canto fresco y meridiano recorreremos la pista de nuestros sueños aventureros.

Se ve el mar, se sienten los puertos a través de las canciones de Concha Méndez Cuesta. ¿Qué otro galardón puede anhelar un espíritu sano y joven?

Ya es bastante que ella nos traiga la música innumerable y polifónica del mar y el resonar estridente de los silbatos porteños (Pereda Valdés, 1931: 16).

A su regreso, Concha Méndez publica un volumen con dos obras de teatro: *El personaje presentado* y *El ángel cartero*, que reseña en *Ahora* Alberto Marín Alcalde. El crítico pondera la modernidad de los planteamientos de Concha Méndez y la exacta arquitectura dramática de las escenas: «La sucesión de escenas se verifica en rápidas e incesantes mutaciones que permiten acomodar las incidencias de cada momento a los más diversos matices del proceso dramático [...] La concatenación de momentos dramáticos, se halla sometida [...] a una gradación finísima en que se manifiestan los más sutiles tornasoles psicológicos.» (Marín Alcalde, 1931: 34); aunque echa en falta los elementos inherentes a la representación, lo que distingue el teatro del mero diálogo. En el anónimo Resumen literario de 1931 que publica la revista *Nuevo mundo* el 8 de enero de 1932 la valoración de ese volumen teatral es muy elogiosa respecto a su capacidad renovadora:

Y he aquí la farsa escénica con color y sabor modernos: *El personaje presentado* y *El ángel cartero*, de Concha Méndez Cuesta. Iniciación pirandelliana; pero no fatigada por la madurez, sino audaz por la juventud. Bríos no solo en el diálogo, sino también en las situaciones. Originalidad, no extravagancia. Finura, no blandura. Inteligibilidad, no intelectualidad, esto es, teatro que entenderán todos, incluso los intelectuales del teatro (Anón. 1932: 18).

Mas, sin duda, lo más relevante vital y literariamente en el regreso a Madrid de Concha Méndez fue el encuentro con el poeta malagueño Manuel Altolaguirre, a quien le presentó Federico García Lorca. Ese encuentro cambió sus vidas. Ella dudaba entre solicitar una concesión para colonizar tierras en Guinea; o pedir una beca del Centro de Estudios Históricos para estudiar dirección teatral en la Universidad de Columbia. Él se había enrolado en una expedición científica al Amazonas. Pero su encuentro cambió sus planes. Ella le propuso asociarse y comprar una imprenta de mano con el dinero que había ganado en Argentina para dedicarse a la edición. Así lo hicieron, y Concha Méndez fue al tiempo la socia capitalista y la obrera, pues debido a su complexión atlética, fue ella quien manejaba la prensa. Él diseñaba los libros y los repartía por las librerías:

Era yo quien la manejaba; la manejaba vestida con un mono azul de mecánico; era difícil y cansado, pero como era deportista tenía una fuerza increíble. Cuando salía a la calle con aquel mono, la gente se quedaba extrañadísima; no recuerdo haber visto en todo Madrid a otra mujer vestida en pantalones (Ulacia Altolaguirre, 2018: 90).

En octubre Concha Méndez es una de las encuestadas en uno de los reportajes de Josefina Carabias en la revista *Estampa* sobre el suicidio por amor. Su respuesta es muy ingeniosa, y revela su posición antirromántica y antimelodramática:

Al hacerme esta pregunta, no sé por qué, viene a mi recuerdo una anécdota de una amiga mía norteamericana.

Hablábamos de la diferencia entre un yanqui y un español.

–Mira –me dijo–: el español es esto: «Si no me quieres, te mato...» y el yanqui es: «Si no me quieres, me voy...» Pero el que se suicida por amor es mucho más generoso, porque se va en viaje «definitivo», y ya no molesta... (Carabias, 1931: 24).

El 30 de abril de 1932 publica *El Sol* noticia de la aparición de la revista *Héroe*, fruto del trabajo de Concha Méndez y Manuel Altolaguirre. Conviene señalar que ese es el orden en que aparecen mencionados en la gaceta. Aunque más tarde se difuminara la presencia de ella, entonces estaba muy clara su participación en pie de igualdad con el malagueño. Su relación culmina en boda el 5 de junio siguiente con presencia en la ceremonia de numerosos poetas, como Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Jorge Guillén y Moreno Villa, entre otros testigos. La prensa se hizo eco en crónicas amplias y afectuosas: la anónima del periódico satírico *Gracia y Justicia* (4 junio: 8), la de Samuel Ros, «Marcha nupcial» (*Heraldo de Madrid*, 9 junio: 7), y la de Enrique Díez-Canedo en *El Sol* (5 junio: 2). Este aprovecha su epitalamio para dar cuenta de la actividad literaria de los cónyuges: aparición de *Héroe* y de la antología de Altolaguirre *Soledades juntas*, así como de la publicación del volumen teatral de Concha, de cuya primera obra, *El personaje presentido*, afirma su carácter innovador y rupturista en el panorama teatral comercial:

Representado ante un público hecho al teatro que priva, desazonaría al espectador, propenso a pensar que el autor discrepante «le toma el pelo». Mas vacilante entre la técnica cinematográfica y la expresión teatral tiene un hondo sentido, del que apenas despista al lector alguna extravagancia quizá nada útil, y de ningún modo la falta de final, que el auditorio echaría de menos (Díez-Canedo, 1932: 2).

Un mes más tarde, Concha Méndez aparece citada como asistente al banquete ofrecido al historiador del Arte y diputado a Cortes Andrés Ovejero al haber sido elegido miembro de la Academia de Bellas Artes. Su nombre figura junto a los de Margarita Nelken y su amiga la poeta Margarita Ferreras (*La Voz*, 7 julio 1932: 2), que acababa de publicar su libro *Pez en la tierra* en la imprenta. Nada más sabremos de Concha Méndez hasta el mes de diciembre, en que vuelve a aparecer en una encuesta de *Estampa* (17 de diciembre de 1932: 24) sobre el

tema: «¿A qué mujer de la Historia de España admira usted más? ¿Por qué?». Concha Méndez responde:

A Juana la Loca, por su dramática existencia, porque amó hasta la locura, por ser madre de Carlos V e hija de Isabel la Católica, estando en el tiempo y por la sangre entre estas dos grandes figuras de la Historia; siendo puente de fuego y niebla, de pasión y de extravío, entre estas dos personalidades.

En 1933 publica varios poemas de su libro inédito *Vida a vida* en *El Sol* (4 de abril: 2; 20 de mayo: 2; 30 de junio: 2); y el libro se anuncia en el número de agosto de la revista *Eco* (2). Pero no hemos hallado reseñas en la prensa literaria. Sí una reseña de varias novelas de Stendhal; una de ellas, *La abadesa de Castro*, traducida al castellano por «Concha Méndez de Altolaguirre» en el diario *Luz* (1 agosto: 9) a cargo de Benjamín Jarnes. Y a partir de entonces, un largo silencio de dos años que corresponden a los que la pareja pasó en Londres con una beca de la Junta para Ampliación de Estudios. Es sabido que en ese tiempo publicaron la revista *1616* y que Concha Méndez quedó embarazada de un niño que trágicamente falleció en el parto. Experiencia que dio origen a los poemas de su libro *Niño y sombras*.

Regresaron a Madrid en octubre de 1935, como informa *Heraldo de Madrid* (10 octubre 1935: 5) en la página literaria de Miguel Pérez Ferrero. Se da noticia anónima también de la publicación del volumen de teatro *El carbón y la rosa* de la poeta madrileña, de la que se afirma: «Es Concha Méndez uno de los valores literarios seguros de esta hora y su inquietud se ha manifestado cuajada de excelencias en el verso y la prosa» (Anón., 1935: 5). Y es el propio Miguel Pérez Ferrero quien un par de meses más tarde publica en el mismo diario un artículo sobre ella donde recuerda su intrepidez para abandonar una vida burguesa llena de comodidades y ganarse la vida por sí misma. Se refiere a *El carbón y la rosa*:

Hoy Concha Méndez acaba de publicar un libro que ya en Londres obtuvo un resonante éxito. Se trata de una pieza de teatro infantil la que hora ve la luz en letras de molde. Su título: *El carbón y la rosa*.

Una pieza de verdadero teatro infantil que, si en Inglaterra pudo representarse en su traducción, aquí deberá tener muchos lectores. Muchos lectores. ¿Servirán estas líneas de llamada de atención?

Esta obra de teatro infantil se estrenó en Madrid el 6 de febrero de 1936 en el Lyceum Club dentro de una serie de lecturas organizadas por la presidenta de la Sección de Literatura Halma Angélico. La lectura corrió a cargo de Luis Cernuda y tuvo un notable impacto mediático (*La Voz*, 4 de febrero: 3; *Heraldo de Madrid*, 5 de febrero: 9). Las crónicas del acto (*El Sol*, 7 de febrero: 5) recogen las palabras de Concha Méndez que apostaron por la creación de un circuito de

teatro experimental con el apoyo de socios que aportaran una pequeña cuota, para intentar que el teatro infantil tuviera el desarrollo que alcanzaba en la escena inglesa, donde se había presentado la traducción de la obra realizada por Mary Allinson en el teatro experimental de Cambridge.

Cernuda, Concha Méndez y Manuel Altolaguirre eran muy amigos. Vivían en el mismo edificio de la calle Zurbano de Madrid. No podían faltar entre los convocantes del banquete que los amigos y admiradores organizaron el 20 de abril de 1936 en honor del poeta sevillano con motivo de la publicación de *La realidad y el deseo* (*Ahora*, 19 de abril: 38; *El Sol*, 21 de abril: 2). La costumbre del banquete estaba asentada en la vida literaria española. Los motivos podían ser muy variados: un éxito editorial o teatral, el regreso de una larga gira, etc. Un par de meses antes, el 9 de febrero, el banquete se ofreció a Rafael Alberti y María Teresa León, que habían vuelto de su largo viaje por Europa y América como enviados por el Socorro Rojo Internacional tras la revolución de Asturias, origen del libro *13 bandas y 48 estrellas. Poema el Mar Caribe*. Las crónicas mencionan a la pareja de editores entre los asistentes (*La Libertad*, 8 de febrero: 9; *Heraldo de Madrid*, 11 de febrero: 5).

En el dedicado a Luis Cernuda la posición central de Concha Méndez, junto a Luis Cernuda, en la cabecera indica una situación de preeminencia. Esta conocida fotografía permite hacer algunas consideraciones sobre el *status* de la mujer en la poesía de la época. En la icónica fotografía del acto de Sevilla en diciembre de 1927 que sirve para identificar a la generación del 27 no aparece ninguna mujer. En la del homenaje a Cernuda, diez años después la presencia femenina es muy nutrida. Según la prensa (*El Sol*, 21 de abril: 2), asistieron, además de Concha Méndez, Concha Albornoz, Maruja Mallo, Maryka Antonieta Hagenaar, la mujer de Pablo Neruda, Sofía Blasco, Eva Taz, María Zambrano, Delia del Carril, María Teresa León y Rosa Chacel. Es indudable que la mujer había conquistado ámbitos de protagonismo impensables en 1927. Y en ese proceso de visibilidad y agencia personal la actitud de Concha Méndez, su lucha por ser poeta había resultado decisiva.

La visibilidad y el protagonismo de la poeta madrileña eran ampliamente reconocidos en la prensa del momento, según venimos comprobando. *El Sol* reseña su presencia en un recital de poemas celebrado el 30 de mayo de 1936 en la Feria del Libro. El elenco es espectacular: Rafael Alberti, García Lorca, Luis Cernuda, Altolaguirre, Neruda, Concha Méndez, Aleixandre y Arturo Serrano Plaja (*El Sol*, 30 mayo: 2). La presencia de Concha Méndez es igualitaria. No es una lectura reducida a las mujeres. Está en pie de igualdad con los principales poetas españoles del momento. Esa equiparación, que en la actualidad sigue persiguiéndose, era el mayor logro que una poeta podía plantearse, pues

eliminaba las connotaciones discriminatorias de la «poesía femenina». Concha Méndez había conseguido su mejor anhelo: ser poeta, sin adjetivos (Nieto Caballero, 2022).

A pocos días del 18 de julio de 1936, la fecha que cambió para siempre la vida española, encontramos las últimas referencias críticas a nuestra poeta en la prensa madrileña. Aparece una breve reseña de su libro *Niño y sombras* en *Gaceta del libro* (julio: 13-14), firmada con las siglas «A. O.» –seguramente Antonio Obregón–, que destaca la originalidad de tratar poéticamente el tema de la maternidad. Y un breve reportaje sobre la labor editorial de la pareja de poetas: «Visita a Concha Méndez y Manuel Altolaguirre» (*El Sol*, 5 julio: 2). Tras la Guerra Civil y el triunfo del integrismo ideológico y religioso volvería la postergación de las mujeres, su silenciamiento tras la figura del hombre, su minusvaloración como creadoras. Y figuras como Concha Méndez quedaron arrumbadas en el olvido durante décadas. Pero la realidad es que en su tiempo alcanzaron el sueño de la igualdad poética, y una reconstrucción mínimamente fiable de la recepción crítica que tuvieron en su tiempo así debe documentarlo.

Bibliografía citada

- ANÓN. (1922a), «La Granja. Una poetisa de dieciséis años», *La Época*, 5 septiembre, p. 1.
- ANÓN. (1922b), «De sociedad», *La Correspondencia de España*, 6 septiembre, p. 5.
- ANÓN. (1923a), «El Escorial. Un notable libro de poesías», *El Imparcial*, 29 marzo, p. 4.
- ANÓN. (1923b), «Las piedras de Horeb poesías, por Pilar de Valderrama», *La Época*, 25 agosto, p. 6.
- ANÓN. (1923c), «Libros recibidos», *La Libertad*, 23 marzo, p. 6.
- ANÓN. (1925), «Pilar de Valderrama», *El Consultor Bibliográfico*, octubre, pp. 272.
- ANÓN. (1926a), «Nuestras poetisas. *Inquietudes*», *La Libertad*, 2 abril, p. 6.
- ANÓN. (1926b), «Revista bibliográfica. Autores y libros: *Inquietudes* (poemas), por Concha Méndez Cuesta», *La Nación*, 25 mayo, p. 4.
- ANÓN. (1926c), foto Concha Méndez Cuesta, *La Voz*, 2 abril, p. 2.
- ANÓN. (1932), «Resumen literario 1931», *Nuevo mundo*, 8 enero, pp. 16-18.
- ANÓN. (1935), «Un libro de Concha Méndez», *Heraldo de Madrid*, 10 octubre, p. 5.
- ARAUJO COSTA, L. (1924), «Una poetisa aristocrática», *La Época*, 26 enero, pp. 1-2.
- ARAUJO COSTA, L. (1925), «Un libro de versos de la señorita Cristina de Arteaga», *La Época*, 4 diciembre, p. 1.
- ARAUJO COSTA, L. (1926), «Libros de versos», *La Época*, 7 junio, p. 4.
- ARCONADA, C. M. (1928), «En la Residencia de Estudiantes. Mujeres árboles y poetisas», *La Gaceta Literaria*, 15 agosto, p. 2.

- ÁVILA, C. (1925), «Visitas de mujer. Cristina de Arteaga», *Mujer*, 26 de agosto, pp. 6-7.
- ÁVILA, C. (1925), «Visitas de mujer. Ernestina de Champourcin», *Mujer*, 21 de octubre, pp. 3-4.
- CANSINOS-ASSENS, R. (1926), «Crítica literaria», *La Libertad*, 28 de mayo, p. 6.
- CANSINOS-ASSENS, R. (1930), «Crítica literaria. Canciones de mar y tierra (versos), por Concha Méndez Cuesta.—Buenos Aires, 1930», *La Libertad*, 17 agosto, p. 4.
- CARABIAS, J. (1931), «¿Qué opina usted del suicidio por amor?», *Estampa*, 17 octubre, pp. 24-25.
- CASAS ÁLVARO, M. de las (1924), «Las poesías de María Teresa Roca de Togores», *La Acción*, 11 febrero, p. 2.
- CHAMPOURCIN, E. de (1928), «Poesía de hoy. Tercer escaparate», *La Época*, 13 octubre, p. 6.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J. (1928), «Notas críticas», *El Sol*, 29 marzo 1928, p. 2.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J. (1930), «Los libros nuevos (Ojeada semanal)», *El Sol*, 17 agosto, p. 2.
- DÍEZ-CANEDO, E. (1929), «La poesía y los poetas», *El Sol*, 10 enero, p. 2.
- DÍEZ-CANEDO, E. (1932), «A manera de epitalamio», *El Sol*, 5 junio, p. 2.
- F. A. (1928), «Libro españoles. Concha Méndez Cuesta. Surtidor. Poesías 1928», *La Gaceta Literaria*, 1 marzo 1928, p. 3.
- MANGINI, S. (2001), *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- MANZANARES, L. (1925), «Figuras del gran mundo. Cristina de Arteaga», *Elegancias*, 1 de mayo, pp. 50-51.
- MARÍN ALCALDE, A. (1931), «*El personaje presentido* y *El ángel cartero*, por Concha Méndez Cuesta», *Ahora*, 28 noviembre, p. 34.
- MARQUINA, R. (1928), «La feria de los libros. Surtidor. Concha Méndez Cuesta», *Heraldo de Madrid*, 3 de abril, p. 7.
- MARTOS, M. y NEIRA, J. (2019), «Concha Méndez y su obra poética. Entre feminismo y feminidad», en *Pioneras, escritoras y creadoras del siglo XX*, coordinado por Eva Moreno Lago, Universidad de Salamanca, pp. 183-198.
- MESA, E. (1929), «En el Lyceum Club. Una vespertina teatral», *El Imparcial*, 8 de enero, p. 3.
- MONTE-CRISTO (1926), «Escritoras aristocráticas», *Blanco y Negro*, 25 de abril, pp. 74-75.
- NELKEN, M. (1917), «La vida y las mujeres. Una poetisa de ocho años: Josefina de la Torre y Millares», *El Día*. 2 de julio, p. 1.
- NELKEN, M. (1924), «La poetisa niña. Josefina de la Torre Millares», *La Esfera*, 24 de junio, p. 26.

- NIETO CABALLERO, G. (2022), «La revisión del canon poético de la Edad de Plata: Concha Méndez poeta de pleno derecho», *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, 14 (enero), pp. 43-57.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1923), «La poesía de Ana de Noailles», *Revista de Occidente*, 1, 1923, *Obras completas. Tomo V*, Madrid, Taurus, 2006, pp. 152-154.
- PEMÁN, J. M. (1926), «Cristina de Arteaga. Sus poesías», *Revista del Ateneo de Jerez*, 15 de enero, pp. 1-4.
- PEREDA VALDÉS, I. (1931), «Escaparate de libros. *Canciones de mar y tierra*», *La Gaceta Literaria*, 15 de octubre, p. 16.
- PÉREZ FERRERO, M. (1929), «Del panorama literario. *Brocal*», *La Libertad*, 24 de agosto, p. 8.
- QUANCE, R. (2001), «Hacia una mujer nueva», en Valender, ed. (2001a), pp. 101-113.
- RUIZ DE LA SERNA, E. (1925), «La duquesita que hace bellos libros de versos», *Heraldo de Madrid*, 30 de noviembre, p. 1.
- SEGOVIA, A. de (1928), «Un libro cada día. *Surtidor. Poesías por Concha Méndez Cuesta*», *La Nación*, 29 de mayo, p. 2.
- TORRE, G. (1930), «*Canciones de mar y tierra*, por Concha Méndez Cuesta», *Síntesis*, 38. *Apud.* Valender, ed., 2001, p. 158.
- TORRE, J. de (2020), «“Me gusta dibujar. Juego al *tennis*. Me encanta conducir mi auto”: Josefina de la Torre, poeta de la Edad de Plata», *Poesía completa. Volumen I (1916-1935)*, edición de Fran Garcerá, Madrid, Torremozas, pp. 7-33.
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, P. (2018), *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Sevilla, Renacimiento.
- VALENDER, J. (ed.) (2001a), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- ZAHORÍ (1924), «Una nueva poetisa», *Literatura Hispano-americana*, marzo, p. 1.