

TRES POETAS LORQUINOS EN LA REVISTA *LOS QUIJOTES*

*Juan Antonio Fernández Rubio*¹

RESUMEN

El presente trabajo nos muestra la importancia de las revistas en el ámbito de la literatura como un medio de difusión para la creatividad artística y el desarrollo de los movimientos que lo componen; en este caso, el paso del modernismo al ultraísmo en nuestro país. Como modelo de dicha transición destaco la revista *Los Quijotes*, una representativa comunión entre ambas escuelas. A través de los textos poéticos de aquellos autores que poblaron sus páginas, encontramos tres plumas de origen lorquino: Eliodoro Puche Felices, Antonio Para Vico y Mariano Alcázar Fernández Puche, cuyas muestras líricas constituyen un claro ejemplo de lo expuesto en este artículo.

Palabras clave: Revista literaria, postmodernismo epigónico, ultraísmo, vanguardias y simbolismo.

ABSTRACT

This piece of work shows the importance of journals in the field of literature as a broadcasting medium for artistic creativity and development of movements that compose it, in this case, the border of Modernism and Ultraism in our country. As a model, *Los Quijotes magazine* stands out, which was the perfect communion of both schools. Through texts particularly poetic ones of authors who wrote on its pages, we find three writers of a lorquinian origin: Eliodoro Puche Felices, Antonio Para Vico and Mariano Alcázar Fernández Puche, whose lyrical samples are a clear example of what transpired in this article.

Keywords: Literary journal, postmodernism epiphanic, ultraism, modernism and symbolism.

1. PALABRAS PRELIMINARES: LA REVISTA LITERARIA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

Por tal concepto se entiende al conjunto de publicaciones periódicas específicas, dentro del campo literario, donde los escritores publican sus textos, en forma integral o resumida. Dichas revistas fueron —en el intervalo de tiempo que nos interesa— igualmente importantes vectores para la crítica, el análisis y el intercambio de ideas.

En aquellas tres décadas del siglo XX, conocidas como la edad de plata de nuestras letras, las revistas literarias fueron también fundamentales para la investigación y la experimentación, lo que permitió a numerosos escritores indagar sobre su propia escritura y, a la vez, tomar co-

nocimiento de otros estilos, semejantes o no al propio. Así pues, dichas firmas fueron imprescindibles para el desarrollo de los movimientos vanguardistas en España y América. En ellas se dio cabida a autores cuyas ideas fueron osadas y originales, exponiendo sus posiciones ideológicas y estéticas con mayor claridad. Es por ello por lo que tal formato jugó un papel importante en ámbito analítico y de la decodificación, especialmente durante los años veinte, cuando proporcionaron un espacio para la ficción narrativa, la poesía y la crítica con valor literario.

Dentro de las corrientes de vanguardia, las revistas españolas más destacadas de aquella época fueron *Los Quijotes* (1915-1918), *Cervantes* (1916-1920), *Grecia* (1918-1920), *Cosmópolis*

¹ paravico1980@gmail.com

(1919-1922), *V-ltra* (1920-1921), *Alfar* (1920-1927), *Tobogán* (1924) y *Ronsel* (1924). Estas publicaciones florecieron efímeramente, como los propios “Ismos” a los que representaron. Por lo general, publicaron escasos números, y en ellas se recogieron trabajos de diversa índole de los principales escritores vanguardistas del momento, por lo que los ejemplares conservados constituyen un fiel reflejo de los nuevos aires intelectuales y artísticos que se perpetuaron y gestaron en España. En la actualidad, y quizá a raíz de todo ello, los espacios cubiertos por las revistas literarias son muy vivaces y creativos, dejando gran margen para la experimentación y para la presentación de nuevos fenómenos artístico-literarios.

2. LA REVISTA *LOS QUIJOTES* EN LA TRANSICIÓN DEL MODERNISMO A LAS VANGUARDIAS

En el pasaje de la calle de la Montera de Madrid existía una pequeña imprenta regentada por don Emilio García Linera, un hombre con ideas republicanas vinculado a la masonería que en 1915 fundó la revista quincenal *Los Quijotes*. Al año siguiente quiso darle un aire nuevo y más entidad literaria a la misma, y recurrió al poeta de origen sevillano Rafael Cansinos Assens. García Linera le comentó su propósito con estas palabras: “— Como usted conoce a tantos poetas jóvenes..., noveles, que no pueden publicar en *Prensa Gráfica*... Pues aquí pueden publicar cuanto quieran, siempre que esté bien... Ahora [...] Nosotros lo hacemos todo por amor al arte... ¡Nosotros somos Quijotes!”. A lo que Cansinos contestó: “—¡Bah! ¿Qué importancia tiene eso? ¿Qué significa el dinero para los poetas? Lo que importa es darse a conocer..., hacerse un nombre [...] ¡Su revista se lee mucho...! ¡Su revistita la piden de América!..., ¡no se vayan ustedes a creer! Bueno..., ¡pues tendrá usted colaboración, Linera!”².

Y así fue. Al poco, la mesa en el café Colonial al que acudía Cansinos se llenó de originales que le iban entregando los poetas. Su concurrida tertulia se pobló de nuevas caras que buscaban publicar sus trabajos. Mientras tanto, a la imprenta de don Linera también se acercaron, al margen de sus dos colaboradores asiduos César A. Comet y Jaime Ibarra, otros poetas que tenían la misma pretensión. De este modo, la pequeña imprenta comenzó a desbordarse. Según parece, tanto Comet como Ibarra no llevaron bien lo de tener que compartir sus columnas de *Los Quijotes* con otros escritores jóvenes y en muchos casos desconocidos, y ese evidente descontento provocó el enfado de don Linera: “—¿Saben ustedes lo que les digo?... ¡Que son ustedes unos cobardes..., unos envidiosos y unos impotentes!... Se acabó ¡No les tolero que hablen mal de nadie!... ¡No tienen ustedes... reaños!”³. Sin embargo, las críticas contra los nuevos integrantes de la revista prosiguieron por parte de Comet e Ibarra, que expresaban su disgusto con estas palabras: “—¿Quién es ese Puche..., y ese Eugenio Montes..., y ese Paulino Fernández Vallejo? ¿De dónde han salido? ¿Quién los conoce?... ¡Y se han apoderado de la revista!”⁴.

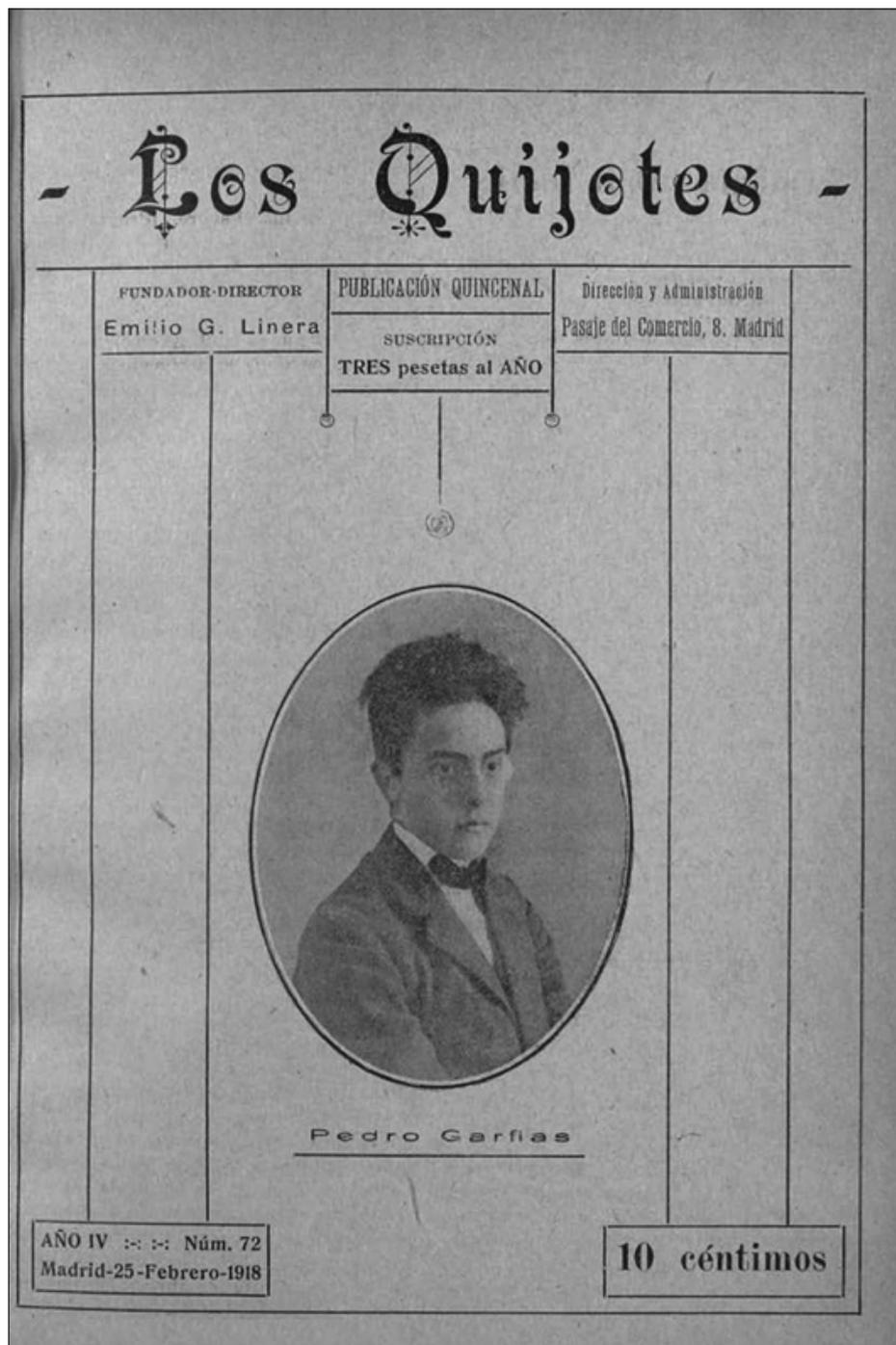
Visto rápidamente el origen de esta revista, conviene situarla adecuadamente dentro del panorama de la poesía española contemporánea. Parece claro que la mayor parte de los poetas que trabajaron en ella se mostraron seguidores de un postmodernismo epigonal. César González Ruano alude a “la generación del novecientos, o postmodernistas, integrada con los epigónicos rubenianos, verlenianos, simbolistas, preciosistas, impresionistas [...]”. Esta generación llega según unos hasta 1914 y según otros hasta 1918 y aún 1920, esto es, hasta los primeros hechos del ultraísmo⁵. Por otro lado, el análisis de la producción literaria de los autores más relevantes de la

² CANSINOS ASSENS, Rafael (1985): *La novela de un literato*, tomo II, Alianza Editorial. Madrid; p. 153.

³ Ídem, p. 156.

⁴ Ídem, pp. 157-159.

⁵ GONZÁLEZ RUANO, César (1946): *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, Gustavo Gili. Madrid.



Revista Los Quijotes, nº 72. 25-2-1918.

revista nos permite observar su cercanía a los temas y formas modernistas, es decir, se advierte la presencia de Verlaine, así como alguna composición de corte esteticista a través de las influencias de Francisco Villaespesa, los hermanos Machado y Juan Ramón Jiménez

en sus etapas de simbolismo intimista. De ahí, por tanto, la adscripción de sus páginas al postmodernismo epigonal. Esto ya fue recordado por Rafael Cansinos Assens, cuando evocó a sus discípulos como imitadores de los escritores citados anteriormente⁶.

⁶ CANSINOS ASSENS, Rafael (1985): *Op. cit.*, p. 101.

Por otra parte, los jóvenes autores albergados en *Los Quijotes* fueron posteriormente los integrantes del movimiento ultraísta, quienes, además, alcanzaron las postrimerías de los modos y las formas postmodernistas, integrando la nómina de los que “típicamente representan el grupo del movimiento ultraísta [...]: reacción contra los modos y taras del modernismo amanerado; influencia de las escuelas francesas posteriores al catorce; preocupación principal de la imagen, invención de un mundo mágico”.⁷ Humberto Rivas Paneda, Pedro Garfías, Lucía Sánchez Saornil, Jaime Ibarra, César A. Comet, Eliodoro Puche, Guillermo de Torre..., en definitiva, fueron nombres fundamentales de la primera vanguardia española.

Desde las críticas literarias que se hicieron en la revista se señalaba con bastante insistencia la falta de originalidad de la joven poesía, incluso alguno de los críticos llegó a decir que “de publicarse en un mismo volumen, no acertaríamos a diferenciar a sus autores”.⁸ Se revelaba pues, con clara evidencia, que, salvando a escritores como Juan Ramón y a Antonio Machado, o intentos como los de Mauricio Bacarisse, Espina o Moreno Villa, la poesía, en líneas generales, adolecía de falta de originalidad, de un excesivo epigonismo que se agotaba por momentos. De ahí que poco tiempo después de desaparecer la revista e irrumpir el ultraísmo, el nuevo movimiento llenase de entusiasmo a los jóvenes de la tertulia del café Colonial, que estaba presidida, como sabemos, por Cansinos Assens.

No ha sido raro considerar al ultraísmo como la puntilla definitiva del modernismo. Sin embargo, lo cierto es que aquel primer movimiento vanguardista, lejos de ser un demolidor de lo inmediatamente anterior, supuso una lógi-

ca evolución más que una renovación poética o una innovación. René de Costa señaló al respecto que “Esa crítica ha sabido separar la primera literatura vanguardista del sistema modernista con el cual estaba en verdadera correlación”, y proponía estudiar “las relaciones estéticas que [...] existían entre el modernismo postrero y la primera vanguardia”.⁹ Dicho crítico lo hizo con éxito, centrándose en Vicente Huidobro.¹⁰ Por el contrario, el profesor García de la Concha puso de manifiesto el modernismo latente en la revista *Prometeo*, así como la huella de Guillermo de Torre en su obra *Hélices* (1923). Y si revisamos la bibliografía sobre algunas revistas citadas, como *Grecia* o *Cervantes*, entre otras, los críticos coincidirían en señalar la pervivencia del modernismo.¹¹ Así se apreciará de la lectura de los siguientes poemas escritos por estos tres autores lorquinos, quienes estuvieron vinculados con la poesía postmodernista epigonal y con los inicios del ultraísmo.

3. AUTORES LORQUINOS PRESENTES EN *LOS QUIJOTES*

El primero de estos poetas, y el más brillante por su calidad lírica, es Eliodoro Puche Felices (1885-1964). Ya se ha destacado de él su asidua participación en las tertulias de los cafés Colonial y Pombo, una presencia que le permitió estar en contacto con los maestros que introdujeron e iniciaron las vanguardias, como Huidobro, Cansinos Assens, Ramón Gómez de la Serna, Isaac Vando-Villar o Guillermo de Torre. Su colaboración con la revista *Los Quijotes* comenzó con el poema titulado *Nocturnos sentimentales* que se publicó en septiembre de 1917.¹²

⁷ GONZÁLEZ RUANO (1945): *Op. cit.*, p. 6.

⁸ Vid. Jaime Ibarra en una reseña del libro *Nácares*, de Rogelio Buendía, aparecida en *Los Quijotes*, nº 39, 10 de octubre de 1916; p. 8.

⁹ COSTA, René de: «Del modernismo a la vanguardia: el creacionismo pre-polémico»; en *Hispanic Review*, nº 43, 1975; pp. 261-262.

¹⁰ Ídem.

¹¹ GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: «La generación unipersonal de Gómez de la Serna»; en *Cuadernos de Investigación Filológica*, fascículos I y II, mayo y diciembre de 1977; pp. 63-86.

¹² *Los Quijotes*, nº 62, 25 de septiembre de 1917; pp. 288-291.

Una noche de estío, sobre el acantilado
de un escollo profundo que limitaba el mar,
contemplaba el abismo...
Yo estaba envenenado
de un negro pesimismo;
desgarraba mi alma el dolor de pensar.

La luna descendía con su beso de plata,
y en el espejo azul del agua transparente
que en dulce renato
se mecía indolente,
estrellas y constelaciones
veían su ojo refulgente
mirar desde otras regiones.

Y el instinto suicida
que en nosotros anida,
—larva de nuestro ser—
lo hermoso de la vida
no nos dejaba ver.

Era un enorme impulso fuerte
que me lanzaba hacia la muerte
—promesas de paz y descanso—;
ser en la nada o el todo,
dejan la amargura y el lodo.
¡Sentirse alma en un existir manso!
Sentirse viento, éter, vacío.
Ser ligero a todo volar,
ser polvo, flor, espumado río,
aroma, luz, fragancia o mar.

Yo sentía una luz de iluminado
en mi corazón desolado,
algo de Dios, un vivo anhelo,
de hermosuras ignotas de un prometido cielo,
hermosuras tan bellas que yo no sé cantar,
y entonces era mi mayor consuelo
cerrar los ojos y llorar.

Sentí una vida remota
que era la propia mía,
en tanto que una voz al oído me decía:
—Tu existencia de ahora ya está rota.
Has visto lo que no se puede ver.
Has muerto la fe y la esperanza,
cuanto en el mundo se alcanza,
cuanto guía y sostiene al ser.

Y desperté; mi frente
era un volcán de lava hirviente

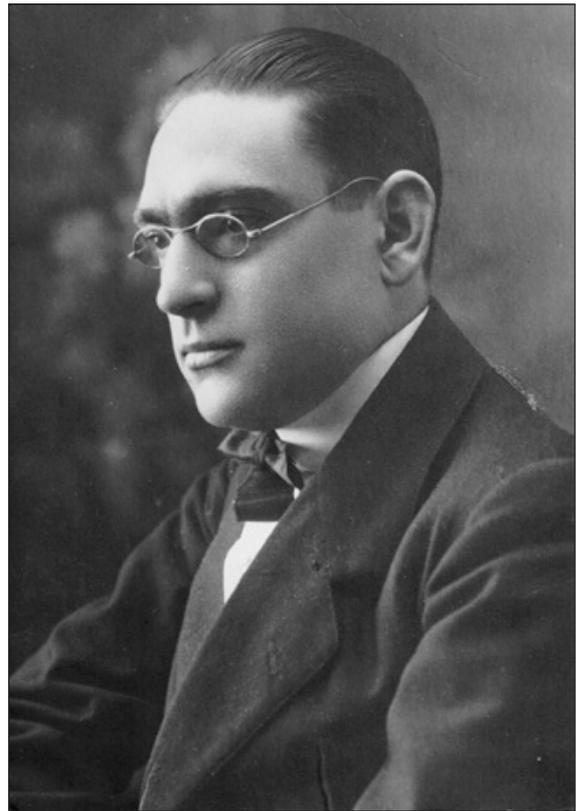
y mi alma una rosa deshojada;
hay que vivir, vivir...
si la vida es sufrir,
lleva el dolor por lema en la jornada,
sigue tranquilo y fuerte,
hay que sufrir hasta la muerte.

II

Tú que musicalizas
en el raro pentagrama del verso
tu dolor, y analizas
el anhelo sin fin del universo,
¡oh!, soñador nocturno,
poeta taciturno,
que lloras bellamente,
o meditas posada la cabeza en la frente,
dime ¿por qué no calma la tormenta
de esta vida cruenta?
¿Por qué es inextinguible el agua de fuente
de amargura, en que nos abrevamos?
¿Por qué siempre sufrimos, por qué siempre
lloramos?
¿No veremos calmada esta sed de infinito?
¿Siempre la espina aguda
con crueldad sañuda
se clavará en el corazón marchito?
Esta inquietud eterna de no saber querer,
y este eterno soñar;
el veneno divino que nos dio la mujer,
y el imposible amor que no hemos de alcanzar,
¡Ay, sentirse tan débil
al lado de la fuerza,
y conocer nuestra existencia flébil,
ver tan lejos, tan lejos, el camino,
que no hay mano que tuerza
y que al fin estará señalado el destino!
¡Quién en el mar profundo
de este insensato mundo
en un fin, sin dudar,
consciente navegante,
se pueda lanzar
con su nave ideal velivolante!
O sentirse seguro
en el puerto tranquilo o el estuario,
en la calma serena de cristal,
con robusted de muro

o dulce misticismo de sagrario,
libres de vicio, de duda y de mal.
Tú, poeta divino,
cuyo melifluo trino,
tan tierno y femenino,
encanta al corazón,
en medio de tu pena
hay una cosa buena,
la inconsciencia serena,
y toda ausencia de meditación.
Sufres y cantas; ríes con risa melancólica,
de una tristeza honda, de no saber por qué,
como el ruiseñor trina, en la hora bucólica,
por lo bello que esperas, y por lo que ya fue.
¿Mas la herida fatal que no se cierra
no has mirado en tu pecho?
¿No ves sangrar el viento de la tierra
y agonizar la humanidad en su lecho?
¿No ves las madres engendrar idiotas
y lacras y dolores?
¿No contemplas ejércitos de ilotas
sin esperanza de libertadores?
¿No contemplas el hampa
y el hambre y la miseria?
¿No ves tu propia estampa
en tu pesar de ser y en tu lacería?
¿No oyes la envidia adusta
comerse el corazón,
mientras esgrime despreciable fusta
contra toda justicia, contra toda razón?
Oyes la adulación lanzar encomios,
ves la pasión cegada arrojarse al abismo,
¿sientes gritos que harían bien en los
manicomios,
lujurias vergonzosas, conductas de cinismo?
¡Oh alma buena, oh alma buena, oh alma buena!
¡Oh mirada de niño!
¡Oh comprensión serena
franciscana, que todo lo miras con cariño!
¡Tú sabes ser así, tú puedes ser así,
miel y amor en la pena,
quién estuviera en ti!

Se trata de un extenso poema dividido en dos partes. La primera se compone de siete estrofas



Eliodoro Puche Felices (1917).

compuestas en silva libre modernista, a imitación de la estética inaugurada por Rubén Darío en su obra *Azul...* (1888), donde encontramos la combinación de versos de arte menor, el heptasílabo, y de arte mayor, el alejandrino. La segunda, por el contrario, está redactada en una única estrofa de setenta y ocho versos, mezclándose de nuevo ambas artes, incluyendo en esta ocasión versos nuevos como el dodecasílabo, nuevamente por inspiración rubeniana. Destaca, a su vez, una rima de tipo consonante en toda la composición. La primera parte presenta una temática centrada en la noche, y se caracteriza por una estética poética de corte tardoromántico, como se aprecia en símbolos como la noche [v. 1] y elementos naturales: la luna [v. 7], las estrellas y las constelaciones [v. 11], el mar [vv. 2 y 28] y el viento [v. 25]. Todo ello está expuesto en un tono de triste desesperanza que gradualmente se va tornando angustia, marcando su acento de elegía, con un trágico final presidido por un deseo de muerte en forma de suicidio. Esto recuerda, al margen de sus símbolos, las imágenes líricas de Charles Baudelaire en *Las Flores del mal* (1857), me-

dante el “spleen”.¹³ La segunda parte mantiene la misma estética, y continúa en forma de monólogo interior, dirigido en esta ocasión hacia un poeta, concebido en forma creacionista, como si de un dios se tratase, al que le pide explicaciones mediante una serie de interrogaciones yuxtapuestas que se repiten a lo largo de este fragmento, que, entre otras cuestiones, se centran en los males por los que atraviesa el ser humano. Se advierte, por tanto, cierta afinidad vanguardista con la obra de Vicente Huidobro, a quien conocerá un año después en el Colonial. Este conjunto de versos configuran, en suma, un poema de corte filosófico-religioso.

El siguiente poema, *Ecós y melancolías del mar*, fue publicado en junio de 1918.¹⁴

NOCTURNOS

Esas noches azules a la orilla del mar,
 en que nuestros ensueños viajaban en la bruma
 bajo la luz lunar
 y el hervir de la espuma,
 han dejado un reguero de sal fresca y de yodo
 que va en nuestros espíritus perfumándolo todo.

Recuerdos encantados en tan hondos espejos,
 que apenas si al cristal asoman sus reflejos
 rosados de idealismos
 tan nuevos y tan viejos
 como el amor, las penas y los romanticismos.

Muchas veces un barco
 era un mundo flotante
 en donde no cabía mi corazón amante,
 y el mar era pequeño como un sereno charco
 donde el alma tremante
 de esa locura ingenua que nunca ve el mañana
 que se lleva las vidas en larga caravana,
 piensa que es una eterna fragante primavera
 y se agota esperando, y sin embargo espera.

¡Oh!, las noches de Estío sentados en las playas
 en que ella suspirante decía: —No te vayas,
 aguarda a que amanezca, no te vayas amor,
 aún para ti me queda en el alma otra flor.

Los nocturnos aquellos de las bocas sedientas
 que desencadenaban pasionales tormentos
 y dejaban dolores agudos y elegíacos
 después de agotadores goces afrodisíacos...
 y el adiós a la noche que nos cubrió de sombras,
 y los nombres de ellas —corazón— que no
 nombras.

Volvemos a encontrarnos aquí con otro nocturno que está elaborado formalmente por cinco estrofas de cuatro, cinco, seis y nueve versos, entre hexasílabos, heptasílabos y alejandrinos, que compone una nueva silva libre modernista de rima consonante. Se advierte asimismo una estética calcada al poema precedente, con claras alusiones a símbolos baudelerianos, como el azul [v. 1], los espejos [v. 7] y el cristal [v.8]. También resaltan en el poema las referencias al mar [v. 1], al barco [v. 2] y todo el campo semántico que deriva de esos elementos que constituyen un “leitmotiv” en la poética de Puche desde sus primeras composiciones, que culminará en su poemario carcelario *Ficción poética de El Marinero de amor* (1942). En cuanto a sus divergencias con el texto precedente, es notoria su temática de carácter amoroso que se halla próxima, salvando evidentemente las distancias, a las *Sonatas* de estío (1903) y primavera (1904) de Valle Inclán, de cuya narrativa nuestro poeta fue ávido lector. Destaca además cuando se refiere a sí mismo, el tratamiento metafórico en forma de marino. El poema es, en definitiva, un claro precedente temático de su obra citada, que marcará ya en su etapa carcelaria la cima de su desarrollo como poeta. Estos versos fueron publicados anteriormente, a finales de abril de aquel año, en su segundo poemario *Corazón de la noche*, con el título de *Esas noches azules*. La composición, la número cincuenta y nueve de dicha obra, dice así:

Esas noches azules a la orilla del mar,
 en que nuestros ensueños viajaban en la bruma
 bajo la luz lunar

¹³ Angustia inconcreta y rechazo por el tiempo en que uno vive.

¹⁴ *Los Quijotes*, n.º 80, 25 de junio de 1918; p. 91.

y el hervir de la espuma,
han dejado un reguero de sal fresca y de yodo
que va en nuestros espíritus perfumándolo todo.
Recuerdos encantados en tan hondos espejos,
que apenas si al cristal asoman sus reflejos
rosados de idealismos
tan nuevos y tan viejos
como el amor, las penas y los romanticismos.
Muchas veces un barco
era un mundo flotante
en donde no cabía mi corazón amante,
y el mar era pequeño como un sereno charco
donde el alma flotaba soñadora y tremante
de esa locura ingenua que nunca ve el mañana
que se lleva las vidas en larga caravana,
y piensa que florece, en una primavera
y se agota esperando, y sin embargo espera...
¡Oh!, las noches de Estío sentados en las playas
en que ella suspirante decía: —No te vayas,
aguarda a que amanezca, no te vayas amor,
aún para ti me queda en el alma otra flor—.
Los nocturnos aquellos de las bocas sedientas
que desencadenaban pasionales tormentos
y dejaban dolores agudos y elegíacos
después de agotadores goces afrodisíacos;
¡Y el adiós a la noche que nos cubrió de sombras,
y los nombres de ellas, corazón, que no nombras!

Aquí podemos apreciar como el autor realiza algunas alteraciones en el poema para conformar la nueva versión que iba a ser publicada en *Los Quijotes*. La versión original la redactó en una única estrofa y paralelamente efectuó una serie de cambios —como la variación léxica de *gemir* por *hervir* [v. 4]—, dos modificaciones de versos, una por supresión de léxico —*donde el alma flotaba soñadora tremante* por *donde el alma tremante* [v. 16]—, y otra por sustitución —*y piensa que florece, en una primavera* por *piensa que es una eterna fragante primavera* [v. 19]—, donde al mismo tiempo elimina una coma del original. Este detalle, junto con la sustitución de los puntos suspensivos del verso veinte por un punto y final, y el punto y

coma final del verso veintiocho por unos puntos suspensivos, produce una leve alteración en el ritmo de la composición. En los dos versos finales suprime los signos de exclamación e incorpora asimismo el nexos copulativo “y”, destruyendo tanto la independencia de los mismos al unirlos al verso precedente, provocando además una pequeña anáfora, como una alteración fonética, por la ausencia de la entonación grave final. Por último, también elimina los guiones del verso veinticuatro y del verso final, en forma de vocativo. Dichas transformaciones no afectan al contenido lírico, y son meramente una apuesta visual.

A continuación vamos a comentar una estrofa bautizada *Emigrante* que se publicó en julio del mismo año.¹⁵

Y voló una ilusión a los espacios
en la dulzura de la tarde clara...
¡Golondrina emigrante!
¿Qué puros vientos batirán tus alas?
¿Volverás a estos cielos
una hermosa mañana
en que mi sol alumbre
y mis rosales abran?
Me dijo un eco que voló en el aire:
—Ya no habrá primaveras en tu alma,
no volverás a ver los cielos puros
ni lucirá en tu vida la esperanza;
quiero volar por nuevos horizontes,
quiero cantar canciones no cantadas,
y no más colgaré mi nido amado
en los aleros de tu vieja casa.

En esta silva libre, compuesta por diez y seis versos de estética tardorromántica-modernista, es clarísima su temática amorosa, y la metáfora central en forma de golondrina descubre una clara influencia becqueriana, un símbolo evidente en alusión al admirado poeta. Sin embargo, el tono usado por Puche es distinto al de Bécquer, ya que lo que predomina en esta pieza es la desesperanza y la desilusión, tan presente en su poética.

¹⁵ *Los Quijotes*, nº 81, 10 de julio de 1918; p. 102.

Efectivamente, el autor nos habla de amor, pero, al igual que en su composición anterior, se refiere a un amor perdido. Se trata, por tanto, de otra elegía. Así mismo, dentro de su estructura, mantiene ese sentido de monólogo interior en forma de pensamiento expuesto al público, por un lado a través del uso del recurso de interrogantes yuxtapuestos [vv. 4-8] —ya utilizado en la primera pieza—, y, por otro, mediante la incorporación de un breve diálogo sobre el sujeto amado y perdido, como en la segunda composición. Paralelamente, en toda la estrofa hay un sentido de pesimismo y de tristeza, algo común a todas las composiciones poéticas de Puche aparecidas en esta revista. En 1916 publicó la misma estrofa en el semanario lorquino *Tontolín*, con la única alteración de la supresión de los puntos suspensivos del final del verso segundo, que provocan si acaso una leve alteración rítmica.¹⁶

La pieza cuarta la tituló *Retratos*, y vio la luz en el mes de agosto.¹⁷

Retratos familiares,
bien amados retratos,
casi borrosos, inmortal recuerdo
de un tiempo no vivido y tan soñado.
¡Cómo siento en mis venas el latido
de vuestra sangre al paso,
y como en vuestros ojos voy leyendo
la tragedia que en mí se va incubando.

¹⁶ *Tontolín*, nº 46, 23 de abril de 1916; p. 4.

¹⁷ *Los Quijotes*, nº 83, 10 de agosto de 1918; p. 117.

¹⁸ «El tiempo pasa irreparablemente». Su origen se remonta al poeta latino Virgilio en sus *Geórgicas* (h. 29 a. C.). Así mismo, tal tópico se manifestó, sobre todo, a partir del siglo XV, cuando la burguesía comenzó a tener poder y dinero dentro de la jerarquía social. Sin embargo, en el siglo XVII la inestabilidad de los hombres y la fugacidad de las cosas, hacen que el presente sea una perpetua descomposición, por lo que el tópico está muy presente en autores como Lope de Vega y, en especial, Francisco de Quevedo.

¹⁹ «Recuerda que vas a morir», se trata de una frase con la que se solían saludar los monjes franciscanos. También se suele decir *Et in Arcadia ego*, lo que significa: «también yo (la muerte) estoy en la Arcadia».

²⁰ «La vida se reduce a un momento».

²¹ Publicado en *Colores*, nº 49, 9 de septiembre de 1928; p. 3 y en 1936 en su poemario *Colección de poemas*, el cual dice así: *Daguerrotipos encontrados / en un antiguo secreter / amarillentos y empolvados... / Amables recuerdos de ayer. // Bellas damas con miriñaque / y peinados de fantasía, / tan hieráticas en su empaque / todo plástica y armonía. // Mirando estos retratos viejos / en mis hastíos del presente, / los veo animarse a lo lejos / hasta tomar vida en mi frente. // Imaginar cómo serían / cuando eran realidades bellas, / lo que del mundo pensarían, / lo que el mundo pensaría de ellas // ¿Por qué en el álbum familiar / no estáis con mis antepasados? / ¿Por qué se os quiso dejar / en el olvido relegadas? / De vosotras no sé más cosas / sino que un tiempo habéis vivido / que fuisteis altamente hermosas, / que habéis amado, habéis sufrido. // Vuestra serena aristocracia, / en la atmósfera del pasado, / tiene la prestigiosa gracia / inefable de lo soñado. // ¿Acaso tú fuiste la amante / de aquel abuelo mío suicida? / por tu mirada alucinante / ¡quién no hubiera dado la vida! // Y tú, la del busto divino, / flor en la pompa de la falda, / no sé qué trágico destino / leo en tus ojos esmeralda. // En mis hastíos del presente, / sabéis despertar mi emoción; / tomad nueva vida en mi frente; / dormid sobre mi corazón.*

²² *Tontolín*, nº 50, 21 de mayo de 1916; p. 3.

Es una silva libre modernista de ocho versos que mantiene el mismo tono elegíaco, pero su temática no se refiere a la pérdida de una mujer amada, sino al recuerdo de sus familiares de antaño. El tema, tan propio del romanticismo y mantenido por los modernistas, está recogido en el tópico de origen barroco *Tempus irreparabile fugit*.¹⁸ Es el recuerdo del paso del tiempo a través de la memoria de los que murieron, como advirtiéndolo que él —es decir el poeta— también morirá, lo que entronca con otro tópico literario barroco, *Memento mori*.¹⁹ La vida, en definitiva, se reduce a un momento, *Vita punctum est*,²⁰ tópico en esta ocasión modernista y derivado directamente del primero. Puche medita sobre el paso del tiempo a través de estas fotografías que evocan recuerdos familiares, como hará con otra pieza, llamada *Daguerrotipos*,²¹ en la que nuevamente se refiere a un futuro trágico, evocado con desilusión y desesperanza. Al igual que con el poema anterior, existe otra original versión que se publicó en *Tontolín* en 1916,²² es decir, dos años antes, donde, al margen de la supresión del tono exclamativo de los primeros cuatro versos, incluía otros cuatro, entre el cuarto y el quinto, que fueron eliminados en la posterior adaptación. A continuación reproduzco el poema tal y como apareció en su estado original:

¡Retratos familiares,
 bien amados retratos,
 casi borrosos, inmortal recuerdo
 de un tiempo no vivido y tan soñado!
 ¡Oh las damas vestidas
 con ropajes extraños,
 faldas de miriñaque
 y artísticos peinados!
 ¡Cómo siento en mis venas el latido
 de vuestra sangre al paso,
 y como en vuestros ojos voy leyendo
 la tragedia que en mí se va incubando!

En esta primitiva versión, algo más completa por los versos que luego se suprimirán, hay una alusión directa a las mujeres del espectro familiar. Bien pudieran tratarse de sus abuelas, Vicenta Plá Meliá y Graciana López Peñas, fallecidas entre 1890 y 1904, así como su tía abuela María Josefa Puche Ciller, muerta en 1891. No obstante, no sería la última vez que recurriría a este título, como prueba la espinela número treinta y ocho de su poemario, ya expuesto, *Ficción poética del El marinero de amor*.

Su última composición recogida en *Los Quijotes* es la conocida como *Quería hacer un vaso...*, publicada en el mes de septiembre.²³

Quería hacer un vaso de su boca
 para llenarlo de mi sangre... loca
 jugó con el amor como una niña
 con el peligro juega, sin saber
 que el vino de esa viña
 mata en su borrachera de placer.
 Murió como una santa,
 arrepentida
 de su azarosa vida
 y pensando que acaso
 la sangre de su boca enrojecida
 era la mía que se fue a su vaso.

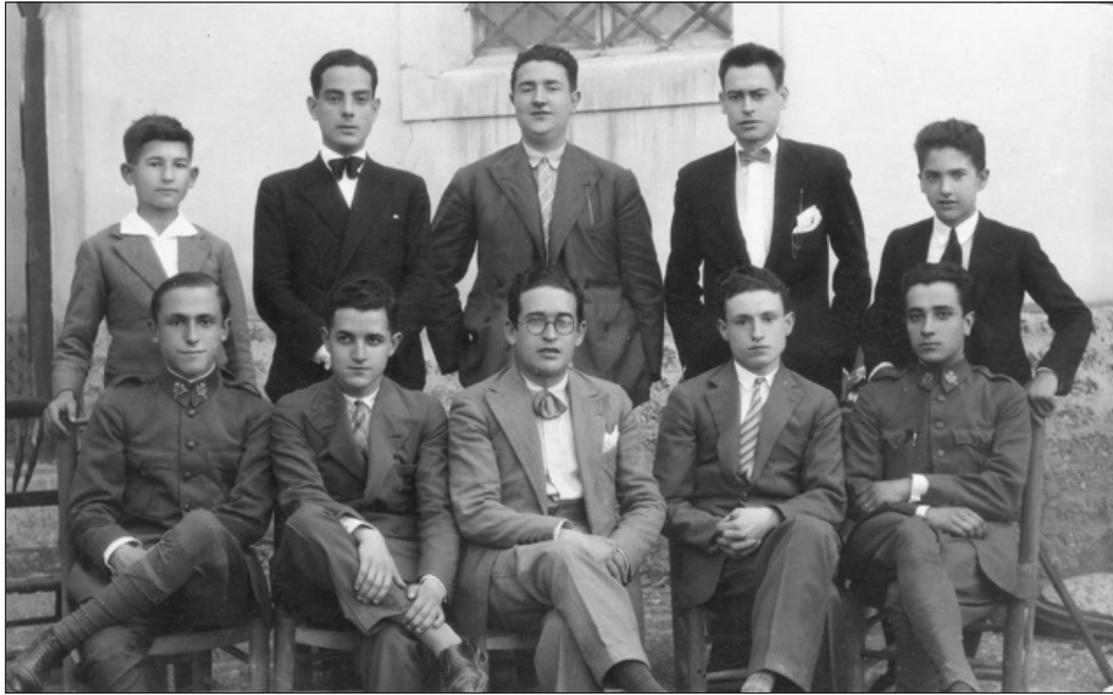
Nuevamente encontramos en esta silva libre modernista de doce versos el tema amoroso en forma de elegía, aunque en esta ocasión —manteniendo su estética posromántica-modernista— el amor se ha perdido a causa de un fallecimiento. Volvemos a hallar aquí la influencia de Baudelaire en el tratamiento poético de la muerte. Sin embargo, apreciamos cierta esencia religiosa en forma de arrepentimiento que se muestra por medio del sentimiento de culpa [vv. 7-12], dando a entender que él es el responsable de la desaparición de su ser querido. En cambio, en este caso concreto podría darse otra interpretación opuesta sobre su musa — que no se da en los ejemplos anteriores—, pues es posible que se trate de un amor no correspondido y que tal *santa* sea en realidad una mujer que, tras consumir el amor, es rechazada por su amante. Así pues su muerte sería una metáfora del dolor producido por la negativa del sujeto amado, en este caso el poeta. También es de resaltar su temática erótica en tono melodramático que refleja un mundo de placeres prohibidos envueltos en un cierto sentido de fatal apasionamiento.

Otro literato lorquino que colaboró en la revista *Los Quijotes* es Antonio Para Vico (1897-1950), si bien tan sólo publicó un poema, titulado *Floración*, en marzo de 1918.²⁴ Un año después marchó a Madrid con la pretensión de preparar unas oposiciones al Cuerpo General de Estadística, que en realidad aprovechó para permanecer en la capital desde 1919 a 1924²⁵. En aquellos cinco años asistió, probablemente acompañado por Eliodoro Puche, a las tertulias noctámbulas que se formaban en cafés y tabernas, donde también coincidió con destacadas literatos de aquel entonces, entre ellos un joven Federico García Lorca. La pieza lírica fue enviada a la imprenta de don Emilio García Linera en la calle de la Montera seguramente a través de Puche, y son, además, sus únicos versos publicados en Madrid:

²³ *Los Quijotes*, nº 85, 10 de septiembre de 1918; p. 132.

²⁴ *Los Quijotes*, nº 74, 25 de marzo de 1918; p. 47.

²⁵ FERNÁNDEZ RUBIO, Juan Antonio (2015): *Antonio Para Vico: antología literaria*. Concejalía de Educación y Universidad del Ayuntamiento de Lorca. Lorca; p. 14.



Para Vico (en el centro, sentado) con un grupo de alumnos de la Academia que fundara y dirigiera (AML. 1927).

El jazminero ha florecido. Trae
esta brisa de junio una olor suave y grata
a flor blanca; la luna que entre las ramas cae,
ha llenado las sendas de monedas de plata.

Y abre la fresca rosa de tu boca encendida
entre el puro blancor tan divino y tan leve,
igual que si a la luna se le abriese una herida
o como una amapola que naciera entre nieve.

No cojas más jazmines, que no quiero
que hagas padecer tanto al pobre jazminero:
no los arranques, deja
su olor para la brisa, su miel para la abeja.

Es un alma que rompes cada flor que
arrancas
a las ramas; tú eres
la rama más hermosa;
hay azucenas blancas
en tus manos y rosas en tus labios... Si quieres
dame tu azucena y tu boca de rosa.

El poema está compuesto por cuatro estrofas. Las dos primeras son dos serventesios de corte romántico, pero con modificaciones creativas por el claro predominio del verso alejandrino en lugar del verso canónico con endecasílabos que en ocasiones están combinados con heptasílabos. Las dos estrofas restantes, una de cuatro y otra de seis, son también inventadas, por lo que de manera global podemos hablar de una métrica experimental propia de los poetas modernistas, con rima consonante. La pieza, de marcada estética simbolista y cercana al género poético árabe del *wasf*,²⁶ narra una escena lírica de tipo floral en forma de metáfora amorosa, donde el jazminero, a través de una prosopopeya, es el protagonista de la composición. La poesía acaba en una queja contra el jardinero, metáfora en esta ocasión de un sentimiento de pena. Encontramos aquí, por tanto, una influencia directa de la poética de Juan Ramón Jiménez. No será esta la última vez que Para Vico aborde esta temática, pues en 1919 publica en *Tontolín* un artículo titulado *Elegía de los jardines*, en el

²⁶ Género floral. En él se describen flores y jardines. Este subgénero lírico fue muy cultivado por los modernistas, a través de su deseo de alcanzar la belleza, entre otras cuestiones, mediante el exotismo.

que muestra su impresión negativa sobre los jardineros, que con su trabajo manipulan la naturaleza, mientras que considera más bellos los jardines abandonados porque están más cerca de su esencia salvaje.²⁷

El tercero y último de los escritores lorquinos que publica en *Los Quijotes* es Mariano Alcázar Fernández Puche (1898-?), primo de Eliodoro Puche. Se trata de un literato que se acercó muy joven a la poesía, y suyo es el poemario *Los primeros* claros, publicado en Lorca en 1917. Se mostró muy interesado en el desarrollo de la cultura en su ciudad natal, llegando a actuar en el Teatro Guerra como actor en 1918.²⁸ Tras licenciarse en Derecho, en 1922 aprobó unas oposiciones a Interventor de Ferrocarriles.²⁹ Se afincó en Madrid en septiembre de 1926,³⁰ y desde aquel año comenzó a viajar por España por motivos de trabajo, visitando ciudades como Bilbao³¹ y Cáceres.³² En 1927 fue corresponsal de los periódicos madrileños *El Sol* y *La Voz*. Desde este último inició una campaña para constituir un Ateneo en Lorca,³³ intención que fue secundada por la revista lorquina *Colores*,³⁴ dirigida por Antonio Para Vico, y por una minoría intelectual interesada por el arte y las letras. Su producción poética la encontramos principalmente en prensa y revistas de ámbito local, como *Tontolín* (1915-1919 y 1926-1927), *El almanaque de San José de Calasanz* (1918-1919), *Los lunes de "La Tarde"*, en *La Tarde de Lorca* (1922) y *Colores* (1927-1928). También compuso narrativa breve, como su título *Thanatos*, publicado en la colección *Novela Levantina*,³⁵ y artículos de prensa. Los tres poemas

incluidos en *Los Quijotes* los escribió mientras estudiaba Derecho en la Universidad Central de Madrid. El primero de ellos, publicado en abril de 1918,³⁶ se titula *Bufonesca*:

Princesa sin corazón,
como una virgen sin fe,
que hoy en tu regio salón
ha llorado tu bufón
y no has sabido por qué;

¿no has escuchado el sonido
de su cascabel de plata,
doliente como un latido
del corazón malherido
de tu bufón escarlata?

¿No has visto, acaso, en su canto,
dolorido como un eco,
desvanecido tu encanto?
¿No has visto temblar su llanto
tras su risa de muñeco?

¿No sabes los madrigales
que ha rimado en la glorieta
de tus jardines reales,
y en los que dice sus males
tu bufón y tu poeta?...

Princesa sin corazón,
como una virgen sin fe;
hoy en tu regio salón
ha llorado tu bufón,
¡y no has sabido por qué!

²⁷ *Tontolín*, nº 197, 16 de marzo de 1919; p. 6.

²⁸ *La Tarde de Lorca*, nº 2.240, 23 de abril de 1918; p. 1.

²⁹ *La Tarde de Lorca*, nº 3.526, 18 de junio de 1922; p. 3.

³⁰ *La Tarde de Lorca*, nº 4.746, 20 de septiembre de 1926; p. 3.

³¹ *Tontolín*, nº 244, 24 de octubre de 1926; p. 10.

³² *La Tarde de Lorca*, nº 4.926, 9 de mayo de 1927; p. 3.

³³ *La Voz*, nº 2.176, 8 de octubre de 1927; p. 4.

³⁴ *Colores*, nº 8, 23 de octubre de 1927; p. 1 y *Colores*, nº 9, 30 de octubre de 1927; pp. 1-2.

³⁵ FERNÁNDEZ PUCHE, Mariano Alcázar: *Thanatos*, en *Novela Levantina*, nº 10, 1922.

³⁶ *Los Quijotes*, nº 75, 10 de abril de 1918; p. 54.



Mariano Alcázar Fernández Puche (*La Novela Levantina*, 1922).

El poema está formado por cinco estrofas de cinco versos octosílabos, con una sucesión de cinco quintillas de rima consonante. Este metro del que hace uso tiene su origen en el siglo XV y fue utilizado también en el teatro barroco y el romanticismo. Retomado por los modernistas, donde logró fortuna, fue utilizado con maestría por Rafael Alberti. En cuanto al contenido, se desarrolla un asunto amoroso de estética medieval, lo que en cierto modo justifica el recurso métrico empleado. El poema se concibe a modo de un amor no correspondido, como una canción de escarnio, en la que un bufón, símbolo del propio autor, se lamenta de la actitud indiferente de una princesa, metáfora del sujeto amado.³⁷ La pieza se abre y cierra con la misma estrofa, conformando un es-

tribillo de apertura y cierre. Llama la atención el ritmo y la entonación de las estrofas, la yuxtaposición de interrogaciones en las estrofas segunda, tercera y cuarta, así como la anáfora con la que se inicia el primer verso. Igual de curioso resultan los puntos suspensivos como recurso estético para detener ese ritmo, que buscan un efecto sorpresivo en el lector al llegar a la quintilla final.³⁸ Se advierte por lo demás una destacada influencia de Rubén Darío y su poema *La princesa está triste* —también conocido como *Sonatina*— incluido en *Prosas profanas y otros poemas* (1896).

El segundo fue publicado en junio bajo el nombre de *El parque ha florecido*,³⁹ en el mismo ejemplar donde aparece recogido el poema *Ecos y melancolías del mar* de Puche, a quien está dedicada la composición:

*A mi querido primo, el
gran poeta Eliodoro Puche*

El parque ha florecido; es en la hora
romántica y violenta del ocaso;
cuando desgarrar el alma soñadora
su roja vestidura de payaso.

Ver sangrando la herida, y no poder
contener la hemorragia que nos mata;
oír una voz eterna, y no saber
si en vez de risa es llanto que desata.

Saber que todo es carne y vida y muerte,
y obligar por la fuerza al corazón
que lance sobre el mundo, brutalmente,
su loca carcajada de bufón.

El parque ha florecido... Hasta la luna
es de carne podrida de ramera,
que nos enseña el rostro, rojo en una
violenta congestión de borrachera.

³⁷ Que repetirá en otras composiciones, como en *Romance de la princesa que tenía buen corazón*, aparecido en la *Revista Vbeda*, n° 31, 1953; p. 5. Además, tuvo una mención de honor en la Feria de la Poesía de Úbeda, celebrada en 1948.

³⁸ El presente recurso constituye un «leitmotiv» estético en su producción tanto lírica, como prosaica.

³⁹ *Los Quijotes*, n° 80, 25 de junio de 1918; p. 95.

Nuevamente encontramos una pieza lírica de métrica canónica, integrada por cuatro estrofas en forma de serventesios, contruidos en endecasílabos y con rima consonante. Su fondo poético está redactado, otra vez, en tono de elegía por causa amorosa, y en forma de “spleen”, semejante al poema de Puche *Nocturnos sentimentales*, pues en esta ocasión coinciden en la inspiración baudeleriana con su obra maestra. Destaca aquí una estética simbólica que parece latir en el estado de ánimo y un evidente sensualismo en forma de lamento constante. Es muy llamativo el ritmo, que se remarca sobre todo por una anáfora que comprende el primer verso de la estrofa primera con el verso uno de la cuarta, reforzando así el esquema rítmico y acompasado de la lectura de la composición.

El tercero y último de sus poemas se titula *Iba solo...*, y apareció publicado en agosto.⁴⁰ Dice así:

Iba solo cruzando mi camino
y haciendo de mis culpas confesión.
Al ver la ingratitud de mi destino
¿por qué me traicionaste, corazón?

Huertecico sin flores; pobre rosa
cortada para siempre del rosal.
Ya no dice la fuente rumorosa
su concierto de notas de cristal.

Una mano me asió por la garganta
y apretó más y más, casi me ahogó.
Canta pájaro libre, canta, canta,
¿qué te puede importar mi pena y yo?
A voces te llamó mi alma dolida
y encontró solamente tu traición.
¿De quién puedo esperar ya en esta vida
si hasta tú me traicionas, corazón?

Este poema es métricamente idéntico al anterior.⁴¹ Las estrofas mantienen además otras semejanzas con la composición precedente; por

ejemplo, la cuestión del amor como tema, aunque en esta ocasión en forma de traición por parte de su amada. A su vez muestra un gran simbolismo —exaltación del yo poético—, caracterizado por elementos como el camino [v. 1], referente a la vida del poeta; la rosa [v. 5], que evoca al sujeto amado; el rosal [v. 6], metáfora del amor, o bien del propio autor; el “huertecico” sin flores, donde recurre a un localismo como ejemplo de desolación; el pájaro [v. 11] hace referencia a la libertad de la ausente, por la separación del poeta, es decir, del ser sufriente que no cuenta ya con la correspondencia de antaño. De nuevo volvemos a encontrar un elemento retórico de repetición con la intención de marcar un ritmo, salvo que ahora no recurre a una anáfora, sino a una epífora localizada en el verso final del primer y del último serventesio, así como a paralelismos en forma de interrogaciones al concluir las estrofas primera, tercera y cuarta.

CONCLUSIONES

Las revistas, especialmente las gráficas, fueron un gran escaparate para aquellos escritores noveles —e incluso no tan noveles— que quisieron hacerse un nombre en el campo literario. En las primeras décadas del siglo XX es frecuente encontrar en varias de estas publicaciones la firma de literatos provincianos que buscaban darse a conocer y lograr cierto reconocimiento, y, como solía decirse, “conquistar la Puerta del sol”. Así sucedió con algunos autores murcianos, entre los que destacó el poeta yeclano Francisco Martínez-Corbalán, uno de los más significativos del primer tercio de esa centuria. La presencia de tres autores lorquinos, entre ellos el prolífico Eliodoro Puche, no fue, por tanto, algo excepcional en ese contexto. Sus poemas aparecidos en la prensa y revistas de aquellos años son pequeñas muestras de sus inquietudes creativas, gustos literarios,

⁴⁰ *Los Quijotes*, nº 84, 25 de agosto de 1918; p. 125.

⁴¹ Si hay algo que caracterizó a Mariano Alcázar Fernández Puche con respecto a sus dos paisanos, fue el uso de una métrica canónica, lejos de experimentos formales.

adscripción a corrientes poéticas, de las relaciones que establecieron con editores y personalidades de la cultura literaria madrileña, y constituyen, por tanto, sucintas referencias que nos ayudan a completar el conocimiento de la vida y obra de estos poetas lorquinos.

A pesar del contenido global poético de *Los Quijotes*, una revista importante en el panorama editorial del momento que se sitúa entre el modernismo y el ultraísmo, los tres literatos lorquinos se mantuvieron fieles a un post-modernismo epigónico de corte romántico y estética simbolista. Aunque con el tiempo profesarían algunas vanguardias, perpetuaron su gusto por los poemas de estética simbolista y malditista de origen francés e italiano. Su presencia en esta revista madrileña pone de manifiesto la existencia en Lorca de una reducida élite intelectual cuyo interés por las letras sobrepasó los límites geográficos del municipio y su provincia. Principalmente Eliodoro Puche, y en menor medida Para Vico y Fernández Puche, estuvieron presentes en los cenáculos literarios madrileños de la época, donde se introdujeron y desarrollaron las vanguardias europeas en nuestro país. Su impronta literaria —pasada o no de moda por entonces—, afortunadamente, ha quedado patente para siempre en *Los Quijotes*.

HEMEROGRAFÍA

- Colores*, nº 8, 23 de octubre de 1927; p. 1.
Colores, nº 9, 30 de octubre de 1927; pp. 1-2.
Colores, nº 49, 9 de septiembre de 1928; p. 3.
Cuadernos de Investigación Filológica, fascículos I y II, mayo y diciembre de 1977; pp. 63-86.
Cuadernos para investigación de la literatura hispánica, nº 13, 1900; pp. 247-258.
Hispanic Review, nº 43, 1975; pp. 261-262.
Los Quijotes, nº 39, 10 de octubre de 1916; p. 8.
Los Quijotes, nº 62, 25 de septiembre de 1917; pp. 288-291.
Los Quijotes, nº 74, 25 de marzo de 1918; p. 47.
Los Quijotes, nº 75, 10 de abril de 1918; p. 54.

- Los Quijotes*, nº 80, 25 de junio de 1918; pp. 91 y 95.
Los Quijotes, nº 81, 10 de julio de 1918; p. 102.
Los Quijotes, nº 83, 10 de agosto de 1918; p. 117.
Los Quijotes, nº 84, 25 de agosto de 1918; p. 125.
Los Quijotes, nº 85, 10 de septiembre de 1918; p. 132.
Revista Vbeda, nº 31, 1953; p. 5.
La Tarde de Lorca, nº 2.240, 23 de abril de 1918; p. 1.
La Tarde de Lorca, nº 3.526, 18 de junio de 1922; p. 3.
La Tarde de Lorca, nº 4.746, 20 de septiembre de 1926; p. 3.
La Tarde de Lorca, nº 4.926, 9 de mayo de 1927; p. 3.
Tontolín, nº 46, 23 de abril de 1916; p. 4.
Tontolín, nº 50, 21 de mayo de 1916; p. 3.
Tontolín, nº 197, 16 de marzo de 1919; p. 6.
Tontolín, nº 244, 24 de octubre de 1926; p. 10.
La Voz, nº 2.176, 8 de octubre de 1927; p. 4.

BIBLIOGRAFÍA

- CANSINOS ASSENS, Rafael (1985): *La novela de un literato*, tomo II, Alianza Editorial, Madrid.
DIVOIRE, Fernand (1928): *Stratégie littéraire*, La tradition de l'intelligence, Paris.
ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2008): *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid.
FERNÁNDEZ RUBIO, Juan Antonio (2015): *Antonio Para Vico: Antología literaria*, Ayuntamiento de Lorca, Lorca.
— (2016): *Eliodoro Puche: Biografía y obras completas. Historia crítico-editorial*, Universidad de Murcia, Murcia.
GONZÁLEZ RUANO, César (1946): *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, Gustavo Gili, Madrid.
PUCHE FELICES, Eliodoro (1936): *Colección de poemas*, Imprenta Mínguez, Lorca.

