

Las ilustraciones de Dalí para *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* (1928), poemario de Rogelio Buendía

Ana Ávila

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XI, 1999

RESUMEN

Una de las aspiraciones de la vanguardia fue la imbricación de las artes. En este contexto se analiza el libro de poesía que aquí se estudia. Con título perteneciente al territorio de la música –verdadera pasión del autor– fue publicado con tres ilustraciones de Dalí, a quien aquél recurrió a través del foco vanguardista literario de la Cataluña del momento.

SUMMARY

One of the aspirations of the avant-garde was for the integration of the arts. It is in this context that the book of poems about to be discussed has to be understood. Its title pertains to the world of music –an entrenched passion of the author– and was published with three illustrations by Dalí, on whom the poet relied through his contact with the Catalan avant-garde literary scene of the day.

En el año de la aparición de este libro Rogelio Buendía Manzano (1891-1969) contaba con una larga trayectoria como poeta. Iniciada en el tardío modernismo con libros como *El poema de mis sueños* (1912), *Del Bien y del Mal* (1913) y *Nácares* (1916), continúa con una fase ultraísta (*La rueda de color*, 1923) para acercarse a raíces entre populares y cultas con *Guía de jardines*, aparecida en 1928, año en que estaba embarcado, junto con Adriano del Valle y Fernando Villalón, en la aventura de la revista *Papel de Aleluyas*, editada en Huelva, en donde residía¹.

“Corporeidad de la sirena” y “Naufragio en 3 cuerdas de guitarra” constituyen los dos poemas del libro publicado con el segundo título². En un texto mecanografiado –incompleto– que el escritor tenía previsto introducir en un bloque de “Poesías escogidas” aparece la segunda parte con el rótulo “Ausencia de una nave”. Cotejando ambos textos se aprecian mínimas variantes. El título está inmerso en una inverosímil aso-

ciación de imágenes: un naufragio en una guitarra, una guitarra con tres cuerdas, como un paralelismo del poema “Cabellera”, de Huidobro, cuando dice: “Son apenas tres cuerdas de violín” (*Centauro*, n.º 1, noviembre 1920)³.

Mientras Guillermo de Torre considera que *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* presenta afinidades con el ultraísmo⁴, se suele tener por obra ligada al movimiento surrealista⁵. Gabriele Morelli cita el libro como un texto circunstancial en el marco de la nómina surrealista, junto a otros de Manuel Altolaguirre e incluso de Picasso y Luis Buñuel⁶. Lluís Montanyà, en la reseña que le dedicó en *L'Amic de les Arts* (diciembre 1928, n.º 30), habla de la “íntima suggestió d’una superrealitat”. Recientemente se presentó en la exposición *El Surrealismo en España. Documentos*, celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1994, cat. p. 6). En el artículo que Juan Ramón Masoliver publica en 1930 (“Possibilitats i hipocresía del surrealisme

d'Espanya") en el *Butlletí de l'Agrupament Escolar* (n.º 7-9) –revista donde colaboraría Buendía–, el onubense es incluido entre los poetas andaluces inmersos en la nueva vertiente creativa, aunque el primero en introducirse fue, dice el crítico aragonés, José M.ª Hinojosa. Uno de los historiadores que ha profundizado en la cuestión del surrealismo en España, Rafael Santos Torroella, escribió una significativa dedicatoria en un *Autorretrato* (1978) –pluma y tinta negra sobre papel– entregado al hijo del poeta, en el que expresa la “gran admiración por su / padre, gran poeta del surrea / lismo español”. Como se ha indicado, con excepciones (Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego), “la práctica totalidad del 27 poético, y buena parte de su prosa, dejó a un lado el neopopularismo y el interés hacia Góngora, para acercarse, con mayor o menor conocimiento de causa según los casos, al surrealismo”⁷, aunque Buendía jamás dejará de idolatrar al cordobés, como se constata abiertamente en el libro que estamos analizando⁸.

Naufragio en 3 cuerdas de guitarra se publica en septiembre de 1928, pero ya en febrero estaba compuesto, cuando, como veremos, Sebastià Gasch contesta a Buendía sobre su petición de ilustraciones. Corresponde, por tanto, al período 1927-1928, anticipando cronológicamente a *Sobre los ángeles* –publicado en 1929–, de Rafael Alberti; anterior a *Sermones y moradas* del mismo autor (1929-30, aparecido en 1930); a *Un río, un amor* (1929), incorporado en *La realidad y el deseo* (1936), de Luis Cernuda; a *Espadas como labios* (1932), de Vicente Aleixandre (*Pasión de la Tierra* lo inició en el verano de 1928), y a *Poeta en Nueva York* (1929-30, publicado en 1940), de Federico García Lorca⁹. Hinojosa, quien había estado en París en 1925-1926 y contactó con Breton y su entorno, compuso *La rosa de los vientos*, que sería publicada al año siguiente como un suplemento de *Litoral* y es considerada dentro de los postulados del surrealismo, del mismo modo que *Orillas de la luz* (1927) y *La flor de California*, de 1927 (1928). También Larrea –antiguo huidobriano, asiduo de París, donde se establece en 1926– creó versos surrealistas en 1926 (*Favorables París Poema*) y posteriormente (*Carmen*)¹⁰.

Rogelio Buendía no era ajeno a las novedades literarias, tanto por lecturas directas como por traducciones y colaboraciones aparecidas en las revistas españolas¹¹. La *Revista de Occidente* publica en 1924 (diciembre, n.º 18) un artículo de Fernando Vela titulado *El Superrealismo*, y comenzará a repartir ejemplares del *Manifeste du Surréalisme*. En 1925, César M. Arconada, futuro colaborador de *Papel de Aleluyas*, da a conocer en la que había sido ultraísta *Alfar* (febrero, n.º 47) su trabajo “Hacia un superrealismo musical”, donde aparecerá “Nominalismo suprarrealista”, de José

Bergamín (junio) –colaborará también en la citada revista onubense– y “La revolución superrealista”, de Pierre Picon (septiembre, n.º 52, con reproducciones de Chirico y Masson). Es el año que se publica *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre, con quien Buendía intercambia libros y cartas, autor también de “Neodadaísmo y superrealismo” (*Plural*, enero, n.º 1). A lo largo de 1926 se dan a conocer textos de miembros del surrealismo (de Breton y Éluard, en *Alfar*) y en 1927 se multiplican artículos sobre el movimiento en las revistas españolas, así como traducciones, con títulos importantes debidos a críticos ligados a *L'Amic de les Arts* (Montanyà, Ll., “Superrelisme”, n.º 10; Gasch, S., “Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern”, n.º 18; Foix, J.-V., “Algunes consideracions sobre la literatura i l'art actuals”, n.º 20).

En *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* la metáfora se manifiesta con todo su poder creativo. Como indica Ortega y Gasset, esta categoría visual y sensitiva “nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas (...), escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades”¹². En este poemario es posible detectar elementos propios del surrealismo¹³ –su autor llegó a indicar que lo compuso con rapidez, sin apenas correcciones–: la realidad es evasiva, descontextualizada, con categorías similares a obras de Dalí y Miró. La anamorfosis, las disoluciones (“[las imágenes] destruyen, diluyen, dividen...”, se indica en la reseña de *La Gaceta Literaria*, nov. 1928, n.º 46), la transmutación de unas imágenes en otras y el desdoblamiento, la descoyuntura corporal –“las imágenes se hacen siluetas, forma, cuerpo, destacan en un grado de perfecta plenitud y se rompen después”, precisa la reseña de *Meseta* (1929, n.º 6)–, la fusión de naturalezas opuestas, la humanización del mundo objetual, la cosificación del cuerpo humano, la simultaneidad de formas reales en contextos inapropiados con asociaciones atrevidas...

En el oblicuo ramo de la ausencia,
tu camino de estampas,
epítetos de clara equivalencia
bajaban por el borde de sus rampas.
Y aunque el tímido amante
del soslayo del cuerpo desdoblado
descartó las estrellas del instante
en un mar sin espumas, despumado,
cada atril soportaba los esquifes
de corcheas tripuladas
por negros matarifes
de cabezas por ti electrocutadas.
(...)

En la bahía en celo
los senos de los mástiles, hinchados,
le clavaban al cielo
agujones en muslos constelados,
en la carne turgente
del mar de raso y del azul ceñido
a la cadera del marino ardiente
que monta al mar.

(...)

Los ángeles-sirenas
entonaban de algas claro cántico,
mientras en las antenas
el radiador del Monte del Erebo
suspiraba cadenas
para amarrar al horizonte nuevo.
Serafines de esmalte y aluminio
-equilibristas sobre cirros malva-
en el stadium del vapor de minio
pintaban unas claras
por el telón de acuario de la noche
en que el pez volador salta a piola
con patas de fanteoche
sobre el dorso encorvado de la ola.

(...)

y el hosanna de voces
se unió al latir de bárbaros acentos
de los monstruos de arcilla y a las coces
de las montañas que parían rocas.

(...)

Tronco en el mar. Desde la playa opuesta,
un brazo se descubre de una manga
y la flor pentapélica de a bordo,
marina y blanca estrella,
en su estuario sordo,
ya no es clamor, ni espuma, ni centella.

Clavada en la arenisca,
sella el crustáceo muerto escarapela
y la carne es arisca
sílice gris, que hiela.

Los senos, cada uno por su lado,
dos montes donde anidan los cangrejos,
y yo vengo hoy a nado
a salpicar de luz estos espejos.

Carpinteros de lluvias

cepillan las virutas de tu cráneo

y hermosas trenzas rubias

caen al corte del viento, subitáneo.

(...).

También es propio del surrealismo el interés por minerales y crustáceos, las fantasías submarinas, el mundo sideral... El sentido hermético al desgranar los versos se refuerza con construcciones y términos de valoración aritmética, con imágenes y ritmos obnubilados:

“(...) Un libre de versos és per a ésser, primer, sentit, i després, desxifrat com un criptograma, com un problema de matemàtiques, o bé, si us sembla millor, com una fuga de vocals (...). La mar, per a Rogelio Buendía, és un aparador suggestiu d'imatges i de correspondències al·lucines... La imaginació poètica és subordinada a qualitats més purament intel·lectuals i serveix de suport a l'abstracció (...). Buendía ha arribat així, darrerament, a un singular intel·lectualisme, tot ell contenciós, molt gongorí, gairebé deshumanizat” (Montanyà, *L'Amic de les Arts*, diciembre 1928, n.º 30).

A la advertencia gongorina expresada acertadamente por Montanyà, el escritor onubense ahonda en la fuerza plástica de las imágenes, desgranadas a través de un hilo conductor temático que le aproxima al creacionismo huidobriano. Buendía, refiriéndose a ambos poetas, en su artículo “¿Superrealismo?... Onirismo” (*Meridiano*, noviembre, 1929 n.º 1) acuña el término “creacionismo onírico” (“Soñamos a veces con imágenes claras, de contornos netos: trozos de vida, trozos de creación imaginativa”), diferenciándolo del “subsueño, donde las imágenes son imprecisas, irreales, donde la imaginación no pone nada y sí el fondo subconsciente. Llegar a la plástica de esta subconsciencia en su estado de ‘trance’ o ‘inspiración’, ése debe ser, y es, lo que define el onirismo”.

AMBIENTE MARINO

El medio en que se desarrollan los versos de *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* es el mar. Para los andaluces del 27 es una constante, más aún para un onubense nacido junto al mar. Parte del título trae el recuerdo de un poema corto de Adriano del Valle (“Naufragio”), publicado en *Alfar* en 1921 (febrero, n.º 3), así como de uno de sus “collages” (*Bello naufragio*, 1934). Buendía elige este tema en “Jardín submarino”, perteneciente a su etapa onubense, y en la alicantina, a partir de 1947, realizará un dibujo *-Naufragio-* que representa un hombre en una barca remando mientras se le aparecen cuatro cabezas humanas flotando sobre el oleaje:

La casa blanca, una proa
de un barco que en un perenne
lecho de algas y ficus
duerme su sueño celeste.

Fondo de mar de un naufragio
donde a la tarde descende
el sol rubio para darle
migas de pan a los peces.
Y hacia arriba suben, suben
las burbujitas crujientes

del aire de la escafandra
que llevo yo para verte.
Jardín que atraviesa el sol
marinero del poniente,
lleno de plantas marinas,
de madréporas y peces.

Marismas y muelles surgen frecuentemente en sus poemas, poblados de naves y barcas, y el marinero es un personaje común en la literatura de la Andalucía del momento, constante en la obra de Buendía, pero también en poetas como Rafael Alberti (*Marinero en tierra*, 1925). Esta figura casi emblemática está presente en la pintura de los años veinte y treinta, como se aprecia en la producción de Gregorio Prieto y de García Lorca. Así, la cubierta de uno de los números de *Litoral* (marzo 1927, n.º 3) –revista en la que colabora Buendía– plasma un *Marinero* dibujado por el granadino en 1925, retornando al año siguiente con *Aleluya. El marinero y su novia*, y en 1927 con *Sueño del marino*, siendo una iconografía habitual en los años treinta¹⁴. También Salvador Dalí aborda esta temática en varios cuadros (*Venus y marinero*, 1925, París, col. particular; Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí; y *Composición con tres figuras. Academia neo-cubista*, 1926, Barcelona, col. particular) y en dibujos (*Marinero y su familia*, *Marinero con cuatro figuras*, *Estudio con marineros*, carta a Benjamín Palencia, obras de hacia 1925, Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí, la última conservada en la Residencia de Estudiantes de Madrid). Asimismo se reproduce en el primer número de la revista granadina *Gallo* (febrero 1928) una *Cabeza de marinero*. Entre sus “putrefactos” aparece la imagen singular de un hombre trajeado, con pipa, en una barca saludando con un pañuelo, dibujos realizados entre 1925 y 1927¹⁵.

LA MÚSICA

Naufragio en 3 cuerdas de guitarra tiene título musical, una estructuración propia de un pentagrama con “corcheas tripuladas”, “fuga de vocales”, “flautas del oeste”, “notas de vapores”... La música constituye para Buendía, quien ejercía la Medicina, su verdadera pasión. Cuando en 1953 se le pregunta qué es lo que hubiera querido ser, además de poeta, contesta: “Músico, pero hubiese precisado no ser médico” (*Información*, Alicante, 8 octubre). En la correspondencia familiar son habituales las expresiones de entusiasmo ante esta manifestación creativa, y solía decir que “él era, en realidad, músico”¹⁶. La relación estricta entre la escritura y la música surge en su poesía en algunos momentos, como en “Papuíto y papuá...”, inserto en

“Vuelo y Tierra”, bloque de poemas publicado en 1945 (*Fantasía*, mayo):

(...)
Cucos van por el camino:
llevan oculto el silbato,
debajo de cada pluma
un pájaro acurrucado.
Mamá Papuá solloza,
papá Papuíto, al acaso,
tira de la campanilla
de Don Do-re-mí del llano
que es músico y es poeta
y, por tanto, bueno y sabio.
(...)

Su interés por esta expresión artística procede de la infancia: “Tuve una enseñanza muy preciosa: la música –dice en unas notas biográficas–. Sin el conocimiento de la música –el estudio y degustación de ella– no hay posibilidad de penetrar en la poesía, de ser poeta en perfección.” Con seis años escribió la música y los versos para una canción de niños, según confesó en la citada entrevista. Antes de 1912 compuso una sonata denominada “Andalucía”¹⁷; posteriormente, en 1919, dos canciones con estructura poética, una con música de Manuel Font de Anta (*La luz de tus ojos. Melodía para canto y piano*), y otra de Manuel Rivero (*Canción triste*), que serían publicadas¹⁸.

A diferencia de lo que ocurría con la plástica, Huelva contaba con una Academia de Música¹⁹. En el marco de las actividades de la onubense Juventud Artística, Buendía en una conferencia elogia las preocupaciones que a nivel cultural se aprecian en el tedioso ambiente provinciano, alabando esta institución²⁰. Su sensibilidad musical se intensifica con los años, de tal manera que sus amistades de la época del Ateneo de Sevilla lo sitúan entre dos aspiraciones, la poesía y la música, cuando lo que estaba estudiando en la ciudad era Medicina. Así, en una conferencia impartida en dicha institución, en la que anunciaba la inminente aparición de *El poema de mis sueños* (1912), José M.^a Izquierdo disertó sobre el autor en su condición de poeta y músico, haciendo notar cómo “hasta en los menores detalles –en los títulos, en las imágenes, en el metro de los versos– de sus poesías se revelaba el alma musical del poeta”²¹. Éste había hecho otra semblanza de Buendía a raíz de la publicación del referido poemario, abordando ambas tendencias:

“(…) Tenía éste el aire distraído de los que están escuchando una música lejana, una recóndita armonía; y escuchaba con tal atención, que hasta con los ojos parecía oír (...). ¿Cómo fijar plásticamente el alma de un poeta que tiene, por añadidura, la

fluidez ondulante y rítmica de una música? (...). Si ser poeta es cristalizar en verso y ser músico es dar al verso una transparencia infinita, sólo los versos del poeta pueden ser el espejo de su alma, como el alma del músico sólo puede rielar en la escala de sus notas. Rogelio Buendía es músico y es poeta, porque Dios lo ha hecho doblemente artista y lo ha enriquecido con el prestigio de dos artes, para que por modo más vario consiga expresar toda la espiritualidad de su espíritu. Poeta musical o músico poeta, Rogelio Buendía sabe soñar y sabe sentir –soñar el amor y amar los sueños– ¡sabe sentir las notas y los versos, y sabe hacerlos! Sabe vivir poemas y sonatas y sabe componerlos” (*Andalucía*, febrero 1912, n.º 8).

Estas características también las constata por esos momentos el ilustre onubense Juan Ramón Jiménez: “(...) hay en sus nuevos versos cualidades de poeta, de pintor y de músico”²². En la introducción a *Del Bien y del Mal* (1913) se advierte que el autor ha impartido varias conferencias sobre cuestiones musicales y que “comparte sus aficiones entre la música y la poesía”²³. Durante el curso 1913-14, el poeta onubense impartió en el Ateneo hispalense una conferencia sobre Schumann, situándole a caballo entre la música y la poesía, sus aspiraciones: “(...) es un músico tan poeta como músico (...). La literatura jamás se separó de Schumann, que, sugestionado por Heine, se revela en su iniciación como un poeta, para luego encajar su poesía intensa en las notas admirables de su música-poesía (...)”. Es el momento en que lee unas composiciones hechas sobre motivos de las *Escenas infantiles* y del *Álbum de la Juventud* del citado compositor –“poesías hechas música, adonde las palabras han cristalizado en notas deliciosas”–, que una intérprete traslada al piano, publicándose una de ellas²⁴. También se ha hablado de la relación entre la poesía y la música en la producción de Chopin, otro de los compositores admirados por el onubense.

La imbricación de ambas artes no es extraña a la literatura española contemporánea y mucho menos a la de vanguardia. Poetas y compositores trabajaban bajo semejantes postulados estéticos, los músicos participaban en las revistas culturas más propiamente literarias, se dedicaban mutuamente sus creaciones y se establecían lazos de amistad. El poeta Isaac del Vando-Villar apuntaba acertadamente en 1920 estas relaciones: “En todos los países donde ha surgido la moderna lírica, simultáneamente se ha manifestado esta evolución fraternal de la pintura, la música y la escultura con las artes literarias” (*Grecia*, enero, n.º 38). En el *Homenaje a Góngora* desde la revista *Litoral* (1927) fueron invitados poetas, prosistas, artistas plásticos y músicos. Por su parte, *Marinero en tierra*, de Alberti (1925), cuenta con un

retrato hecho por Vázquez Díaz, pero también con ilustraciones musicales de Gustavo Durán, Ernesto y Rodolfo Halffter.

Desde su etapa modernista, Rogelio Buendía ha abordado el tema de la música, con sus tópicos y metáforas, pero también con valor por sí misma. En *Nácares* (1916), en varias ocasiones con un sentido autobiográfico (“Serenidad”). Algunos poemas presentan títulos como si fueran composiciones musicales (“Baladas de la dicha. Momento musical”, *Gran Guiñol*, 1920) y otros parecen evidentes: “Elogio del vals” (*Grecia*, abril 1919), “Vals”, “Minuetto”, “Ritornello”, varios “Lied” (*Liberal*, noviembre 1919)... El escritor construía poemas con una organización paralela a la composición musical. Por ejemplo, en “Sonata de Margarita” (*El poema de mis sueños*, 1912) –rememoranza de Beethoven– los versos están agrupados de tal manera que se comienza con un *preludio*, se continúa con un *allegro*, se pasa al *moderato*, se llega al *intermezzo*, después al *lento* y al *andantino* y se finaliza con un *pianissimo*.

Varios son los compositores predilectos de Buendía, coincidiendo en algunos gustos con la época y las amistades, artistas que tienen el piano –que él dominaba– entre sus instrumentos. Juan Sebastián Bach es uno de ellos. Hay que tener en cuenta que el dibujante portugués Díaz Sancho le había regalado un imaginario *Retrato de Bach* (1921), posiblemente debido al entusiasmo del poeta por el alemán. Este compositor aparece en el “Pentagramario” (1923) de otro gran aficionado, su amigo Adriano del Valle: “Fugas / Juan Sebastián Bach compone y descompone su rompecabezas de fugas...” (*Alfar*, enero 1925, n.º 46), y también surge en el poema “Trébol”, de Juan G. del Valle, publicado en *Papel de Aleluyas* (1928, n.º 7).

El compositor barroco Alessandro Scarlatti, autor de magníficas sonatas para teclado, aparece en uno de los poemas de Rogelio Buendía –*Nubes*– de la serie “Poemas de la vida en el puerto” (*Mediodía*, agosto 1926, n.º 3):

(...)

3

Niñas rosas con rosas
entre las manos.
Scarlatti de nácar
pasaba suspirando.

4

Nubes heroicas,
trompetas del cielo
clarineando el alba
con pizzicato de aguacero.

(...)

Tal vez el artista que Buendía interpretaba al piano con mayor entusiasmo era Frédéric Chopin, ante el cual no solamente se conmovía ante su música, sino por su tragedia personal. El poeta le asocia con la tristeza, tal como se sugiere del prólogo que hizo a *Cuentos del azar*, de Emilio Rodríguez Sabio: "(...) Este jardín es para los que sientan *Die Freude* de Schiller musicalizada por Beethoven y la melancolía de Heine hecha más melancolía por Chopin. Este jardín no es para ti, hombre indiferente, sino para vosotros los que reís con el río y lloráis con el mirlo; los que gozáis con una rosa y sentís un agudo dolor cuando se deshoja(...)" (*Renacimiento*, 1913). Chopin era uno de los compositores más solicitados en la época del Ateneo sevillano, en cuya Sección de Música se interpretaban sus *Nocturnos* para piano e *Impromptus*. De hecho, uno de los dibujos que realizara Buendía en los años cincuenta lleva por título *Nocturno de / Chopin*, representando un hombre tocando el piano mientras contempla la noche estrellada.

El ambiente de *La dorada mediocridad*, pequeña novela publicada en 1923, está repleto de alusiones musicales, entre las que se halla Chopin. "Las baladas de la dicha" que Buendía compone entre 1919-20 (entre ellas, "El Maelström", "Sous le palmier", "Paseo en ultramar", "En el jardín, a la tarde", "Momento musical"), es un título tomado en cierto modo de *Las baladas* del referido artista. Este compositor se fundió melancólicamente con lo veneciano y compuso *Barcarolle*, el canto de los gondoleros, obra de un italianismo ligado "a la vida del corazón"²⁵. Ante esta obra, considerada una de las más modernas de su repertorio, Buendía redacta un poema evocando la ciudad de los canales (la visitó con su mujer en 1924):

"Recuerdo de Venecia (Barcarola)"

En góndola. La esquina del piano
espera la garganta que la pase.
Remo que viene asido de la mano,
par con otra que un hombro mudo ase.

Los ojos de la verde barcarola
surgen de la *piazzetta* iluminada
de canciones que anuncian lo que es ola
del remo al resumir en la estopada
los besos de la roja barcarola.

Un farol-verde y otro rojo. Y risa
que a la noche de música la irisa
y al piano lo hunde en la negrura
del Gran Canal donde Chopin apura
su sangre en melodía tan estrecha
que ahoga al corazón, que escribe y fecha
apretado en tristeza y en dulzura.

Se suele considerar que los *valeses* de Chopin, tan diferentes a los vieneses, son poemas, antes que piezas he-

chas para la danza. Se cree que dejó 19 valeses, de los cuales 14 son muy conocidos y aparecen en el repertorio de los pianistas. En el "Elogio del vals" (*Grecia*, abril 1919, n.º 12) de Buendía hay una cita al polaco, pero es en un poema compuesto a partir de uno de sus valeses donde muestra su gran admiración. Si bien en un comienzo lo tituló "Vals de Chopin", con los subtítulos "Vida de Chopin. Mallorca" y "Habla Chopin", tendrá como definitivo "Vals n.º 12 de Chopin". Adriano del Valle también recoge a Chopin entre los compositores de su "Pentagramario" compuesto en 1923 (*Alfar*, enero 1925, n.º 46): "Piano de ébano y bujías rosadas / Y Chopin... y aquel sauce llorón de su gran cabellera nocturna". Asimismo, Lorca fue un apasionado de su obra y, concretamente, de sus valeses, tal como confiesa en 1933²⁶, y Rafael Alberti compuso "Retornos de Chopin a través de unas manos ya idas", dedicado *A mi madre, / que nos unía a todos en la / música de su viejo piano*. Como diremos, la madre del escritor onubense también fue trampolín en su apreciación por la música pianística.

A Buendía le apasiona otro romántico, Robert Schumann. Ya en 1916 Cansinos-Assens había relacionado la musicalidad de los versos de *El poema de mis sueños* con este compositor alemán. En el ambiente familiar creado en *La dorada mediocridad* (1923) —aparentemente el propio—, un familiar del protagonista solía tocar al piano sus obras, *Pierrot* entre ellas. *Pierrot (Moderato, mi bemol mayor)* forma parte del *Carnaval Op. 9*, que si bien no es la obra más profunda ni la más significativa que Schumann haya legado a los pianistas, se trata de una de las más seductoras y brillantes por lo que afecta a la escritura instrumental²⁷. Adriano del Valle también cita esta composición en el "Pentagramario" (1923): "Caja de música / La luna es como una caja de música, según la moda romántica de 1830. Y Robert Schumann nos ha dejado en su *Carnaval* una cincelada llave de oro como para que le demos cuerda a esa caja de música que es la luna." Creemos que el poema "Carnaval", de *La rueda de color* (1923), está inspirado en la referida composición musical.

La melancolía que se siente ante la obra del alemán la expresará el poeta onubense en un dibujo que titula *Premier chagrin (Schumann)*. Esta pesadumbre también la capta en el tercer soneto de "Del alma del piano" (*El poema de mis sueños*, 1912):

En el piano abierto languidece
la tristeza melódica de Schumann...
el metal del cordaje se enmohece,
y hay de unos dedos huellas que se esfuman.

De su angélica gracia, que el espejo
tantas y tantas veces admirara,
sólo queda un romántico cortejo

de nostalgias de risas de su cara...

Dentro del alma del piano, glosa
mi siempre monorrítmica amargura,
la carcoma en su triste sonatina...

Y aquel perfume favorito –rosa–
fascinante se abraza y se mistura
con olor de la cadaverina.

Siendo niño, al escritor andaluz su madre le había enseñado a tocar una pieza de Schumann que no está pensada precisamente para las manos infantiles. Se trata de *Kinderszenen* (*Op. 15*), compuestas en 1838: “(...) El dueño colocó, como en un altar, en una espaciosa sala, el viejo clave donde su madre, pálida y triste, tocaba aquellas melodías anticuadas y le enseñaba a sus manitas débiles las *Escenas infantiles* de Schumann”, escribe Buendía en la novela corta *La casa en ruina* (1915). El conocimiento que tenía de este compositor era profundo, de manera que en el marco de la Sección de Música del Ateneo sevillano imparte una conferencia en la que destaca el valor poético de su música, de un hombre de una extraordinaria cultura literaria, también poeta:

“Roberto Schumann es un músico tan poeta como músico (...). La literatura jamás se separó de Schumann, que, sugestionado por Heine, se revela en su iniciación como un poeta, para luego encajar su poesía intensa en las notas admirables de su música-poesía (...). El ‘quinteto’ célebre, las ‘Escenas infantiles’, los ‘Estudios sinfónicos’, el ‘Carnaval’, toda la obra inmensa de Schumann es una serie de poesías hechas música, adonde las palabras han cristalizado en notas deliciosas y la melancolía es un divino sollozo musical.”

También a Buendía le agradaba interpretar obras para piano del alemán Franz Schubert. Creemos que el título de una de sus baladas poéticas, “Momento musical” (1920)²⁸, está tomado de sus *Momentos musicales*:

Los nardos en el puente
del vapor. Tú entre los nardos.
Cantaban las voces en el mar;
tú, entre los nardos.

El mar se desteñía y el oro
de tu cabello se iba bronceando.
La luna, de carne sonrosada;
tú, entre los nardos.

La música alejábase
telón adelante.
Mis ojos esponjábanse en tus ojos
y el mar se desteñía poco a poco.

La procesión seguía entre faroles
–voces y luces agrias en la playa–.
Mi boca temblorosa, sin saber
donde posarse: pájaro incierto
que busca el árbol de la noche.

La música extinguida.
Entre nosotros hay una penumbra
que rodea al brillo de los ojos...
Va plateándose la luna.

El mar se destiñó.
Alguien en el crepúsculo ha cantado.
Yo, con el alma llena de secretos,
tú entre los nardos.

Interpretar a Wolfgang Amadeus Mozart al piano era otra de sus aspiraciones, a quien rememora en “Pascua de rosas” (*Nuevo Mundo*, abril 1921). Posteriormente dirá de él, parangonándolo con Haydn, “Mozart..., demasiado sentimiento”.

En cuanto a Ludwig van Beethoven, el poeta andaluz lo cita en varias ocasiones en sus poemas. En *Del Bien y del Mal* (1912), su lenguaje se contrapone a lo cursi, representado por *Norma*, de Bellini, Paderewski –el *Minuetto en sol mayor*, *Op. 14*, fue una de sus piezas célebres al piano– y *La Favorita* y *Il Campanello*, de Donizetti. Muestra de esta admiración son los poemas recogidos bajo el título “Sonata de Margarita” (“A los felices instantes en que / Beethoven dio vida a los sus / puros de su ‘[A]Passionata’”) aparecidos en *El poema de mis sueños* (1912). Si bien puede referirse a una en concreto, hay que tener en cuenta que fueron tres las sonatas (conforman el *Op. 10* –n.ºs 1, 2, 3–) que Beethoven dedicó a la condesa Anna Margarete von Braun (n.º 5, en *ut* menor; n.º 6, en *fa* mayor; n.º 7, en *re* mayor). Por otra parte, *Appassionata* es la sonata n.º 23, en *fa* menor (*Op. 57*), muy estimada por su propio creador.

La máscara mortuoria de Beethoven, pintada a pluma y tinta verde enmarcada en oro fino, la había incorporado Enrique Ochoa al ilustrar *Nácares* (1916), poemario de Buendía (fig. 1). También la había introducido Penagos en la ilustración de *La IX Sinfonía de Beethoven: Ensayo de crítica y estética musical*, obra de Mateo Hernández Barroso (Madrid, 1912). Tanto éste como Mozart también forman parte del “Pentagramario” de su amigo Adriano del Valle (1923):

“Pirámides / Lo más lógico será sustentar sobre la tierra, por su ancha base, la gran pirámide del arte musical, como hizo Beethoven.

Lo maravilloso es sostenerla por su vértice, en un ingrávito equilibrio, como ha hecho Debussy.
(...)

La flauta mágica / ¿Quién le ha dado cuerda para que cante a esa escena pastoral de Watteau, a ese tapiz de los Gobelinos? ¡Oh Mozart! ¡Reloj de música –reloj de música ‘di camera’– para la cámara dorada de un Delfín!”

Claude Debussy fue uno de los compositores más admirados, también para creadores como Falla. César M. Arconada, quien se ocupaba de música en *La Gaceta Literaria* y colaboraría con *Papel de Aleluyas*, publica en 1926 *En torno a Debussy*. Federico García Lorca, asiduo al piano, lo toma como título para una de sus “Canciones” (1927) con ambiente simbolista. Por su parte, el poeta Gerardo Diego inserta un homenaje al compositor francés en *Imagen* (1922), escrito en 1919: “D’Aprés Debussy”.

Uno de los más fervientes admiradores del compositor francés es Adriano del Valle²⁹. Éste –buen conocedor de su obra, del que dijera en 1923: “Éxodo / Toda la música de Debussy, el colibrí tornasolado de la música de Debussy, parece refugiarse en una estrella”– incorpora diversos poemas en *Primavera portátil* (1934) con el título “Homenaje a Debussy”³⁰. A propósito de *La rueda de color* (1923), Adriano relacionó la poesía del onubense con la fugacidad y sonoridad del compositor: “Color y música / Si se pudiese pintar un sonido de Debussy con un color de Pablo Picasso, así daríamos mejor la calidad del color fugitivo y casi sonoro, del color vertiginoso de este libro, en el que gira constantemente la anaranjada franja de luz de sus poemas entremezclados y dispersos” (*Alfar*, junio-julio 1924, n.º 41).

En varias ocasiones se constata la admiración de Rogelio Buendía hacia Debussy. Así, compuso en los años cincuenta un poema bajo su inspiración, en el que hace un alarde del conocimiento de su música, evasiva, fugaz, como es la de *Jardins sous la pluie* (1903):

“El recuerdo de Debussy”

Por fin, el jardín tiene herrumbre
en las hojas de los altos alerces.
Hay cristal en la fuente, que suena
su agua en xilofón de hielo.
Son altos los espacios de la lluvia.
Llueve en planos tan altos, que en la tierra
no cae la lluvia, sino el vaho
del frío en la bufanda de las nubes
que lloran sin llorar, sólo en tristeza.

Los rosales, los rosales, los rosales, los rosales
en hierro de troncos y espinas pasan [les
trágicos, mientras se levanta el ciprés negro
y canta severamente en el encaje
de la azul enredadera que sube,
muro arriba, por encima del invierno.

Cánticos de glacial hielo fundiéndose
con un leve amarillo sol dormido,
y el bozo del amor crece en el labio
del alma con dulzura y risa
caliente, colorada, prisionera.

Las resbaladizas notas musicales de Maurice Ravel, que parecen discurrir y salpicar como los versos de un poema, no están ausentes de la sensibilidad de Buendía. Así, su primera obra maestra para el piano, *Jeux d’eau*, acabada en 1901, es nombrada en *La dorada mediocridad* (1923).

“(…) El amanecer más claro de su vida lo tenía aquella tarde entreoyendo a Schumann, a Chopin, a Ravel. Ahora era ‘Les yeux d’eau’ cristalinos y afiligranados”.

Igor Stravinsky es uno de los compositores más admirados por la vanguardia. Rogelio Buendía no llegó, como Adriano del Valle, a relacionarse con él, tan próximo a Falla. Ahora bien, hay elementos que demuestran su devoción. En “Girándulas” (*España*, 1923, n.º 357) aparece su nombre, en un parangón de palabras tan próximas a las de Adriano: “(…) Igor Stravinsky –¡gran pirotécnico!– quema entonces sus girándulas de sonidos, esa azul y rosada lluvia de estrellas que él deja caer, profusamente, sobre todos los atriles extasiados del mundo...”.

Cuando en 1922 se le preguntó a Buendía por sus músicos españoles predilectos, contestó: “Óscar Esplá, Falla y Turina” (*España y América*, septiembre, n.º 109). Es el año del Concurso del Cante Jondo, celebrado en Granada, promovido por Falla, García Lorca –quien escribiera en 1927 un *Soneto de homenaje a Manuel de Falla ofreciéndole unas flores*– e Ignacio Zuloaga. Precisamente en 1927 –año del homenaje a Góngora desde *Litoral*, en que participa Falla y Óscar Esplá–, el onubense, quien también colabora en dicho centenario, asocia ambos nombres en sus “Aleluyas en el aire” (*Papel de Aleluyas*, septiembre, n.º 3):

“(…)”

11. En las campanas de este Sur=Litoral-Mediodía=suena la guitarra entornada de García Lorca. García Lorca desde Granada, echa al aire de Málaga sus cometas de colores gitanos.

12. Y con él, Manuel de Falla taconeó su mala-gueña. Música mediterránea y atlántica”.

Rogelio Buendía realizará un poema con el nombre de Manuel de Falla como título.

Su admiración hacia Óscar Esplá es anterior al poema “Idilio” – que le dedicara Gerardo Diego en *Papel de Aleluyas* (julio 1927, n.º 1).

A Rogelio Buendía le entusiasma tocar al piano obras de Isaac Albéniz, de tantas resonancias populares, emocionándose más por *Córdoba (Cantos de España, Op. 232)* que por otras composiciones de la *Suite española n.º 1 (Op. 47)*. El poema “Sous le palmier”, perteneciente a “Las baladas de la dicha” (*Cervantes*, abril 1919) – con el tema del amor por su novia María Luisa Muñoz de Vargas –, está inspirado en la composición musical del mismo nombre de Albéniz, inserta en *Cantos de España*; de hecho, el 4 del citado mes le dice: “Ya llevo hoy estudiando más de cuatro horas y son las cuatro de la tarde. Pero ahora, en estos momentos en que acabo de levantarme del piano de tocar ‘Sous le palmier’, solamente tú me llenas molécula a molécula y poro a poro.”

Evidentemente, los instrumentos musicales no están ausentes de la poesía de Rogelio Buendía. Su entusiasmo por la música – asociándola a la prodigalidad literaria – le llevó a parangonar la mano de Rubén Darío con instrumentos (“A la mano creadora de Rubén Darío”, *Grecia*, 1919, n.º 9):

(...)

Instrumental, sinfónica, con todos los registros,
tus cañas fueron cinco cuerdas de violines,
cinco trompas guerreras, cinco armoniosos sistros,
cinco claros clarines.

Oh mano que, guardada en tu estuche de raso,
has perdido el compás, y el ritmo, y la armonía,
¿qué fueron de los nervios que te ataban al brazo?
¿Y qué fue del espíritu que al corazón te unía?

(...)

“Rogelio tocaba maravillosamente el piano”, recordaría su esposa, dedicando desde pequeño largas horas al aprendizaje hasta convertirse en un excelente intérprete³¹. La fractura de los dedos de una mano atrapada por la puerta de un coche (1929) le fue impidiendo la práctica. Cuando Cansinos-Assens hace el prólogo de *Nácares* (1916) liga el poeta a un piano – su afición más sentida – y a la serpiente de Esculapio – su dedicación a la Medicina –: “(...) Te vemos estrujar ramos de rosas, herir las teclas del piano, escuchar los latidos de un seno de mujer. Y te vemos también – oh poeta que tienes la sierpe de Esculapio – en tu jardín de áloes y eucaliptos...” Desde su primer libro, publicado en 1912 – *El poema de mis sueños* –, el piano es un instrumento que surge constantemente en su creación, de tal manera que varios poemas están recogidos bajo el título “Del alma del piano”, en el ambiente onubense de la Casa de Colón.

En *Del Bien y del Mal*, publicado al año siguiente, nuevamente surge este instrumento en las vivencias del

poeta: “La vejez (‘Tríptico heterogéneo’)” y “Paraíso perdido”. También un trasfondo autobiográfico tiene *La casa en ruina* (1915), en la que el protagonista desde niño se había aficionado al piano: “(...) Sus manos, pálidas y pequeñas, se adiestraron en el piano bajo la dulce vigilancia de los ojos tristes de la madre... La cara ovalada del niño se fue afilando entre los libros y el piano...”.

Los instrumentos de cuerda también aparecen en sus poemas. En *Del Bien y del Mal* (1913), en “Paisaje infantil” habla de “un lloro de violines / tan tibio como mano acariciante /”, así como en “La amapola en la gavilla” (*Alfar*, junio-julio 1924, n.º 41). En “Sólo de mí mismo” (*Grecia*, junio 1919, n.º 20), de tinte autobiográfico, se retrata cual un violín. En *La rueda de color* (1923), tanto en “Rumba” como en “Simbad”, se le cita y curiosamente en *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* no aparece este instrumento, sino el violín:

(...)

Piratas de peludos
escaramujos en la piel del barco,
con sus remeros rudos
pusieron flechas al violín del arco
y tu escamoteadora
danza de la sirena en buzo untada,
en esa última hora,
no sirvió para nada
y caíste sin luces

a ese número infiel –cero absoluto–
siderada, de bruces,
ante el altar del indomable bruto.

(...)

Los violines del eco, en la pizarra,
con tiza desvaída,
gráficos algebraicos de cigarra
golpeaban la tarde entretenida
que por sus ojos tu dolor rezuma;
y la noche se advierte
envuelta en el mantón de su reuma
para apagar los signos de la muerte.

(...)

LA GUITARRA

No son ninguno de los instrumentos comentados, ni siquiera el piano, los que aparecen como título del libro, sino la guitarra. Se trata de un elemento recurrente en el bodegón cubista, pero los artistas también representan, individualmente, a los guitarristas. Así, Picasso, Juan Gris y Jacques Lipchitz abordan este tema, pero en el ámbito local también Manuel Ángeles Ortiz, José Moreno Villa, Joan Sandalinas, etcétera³². Picasso en su

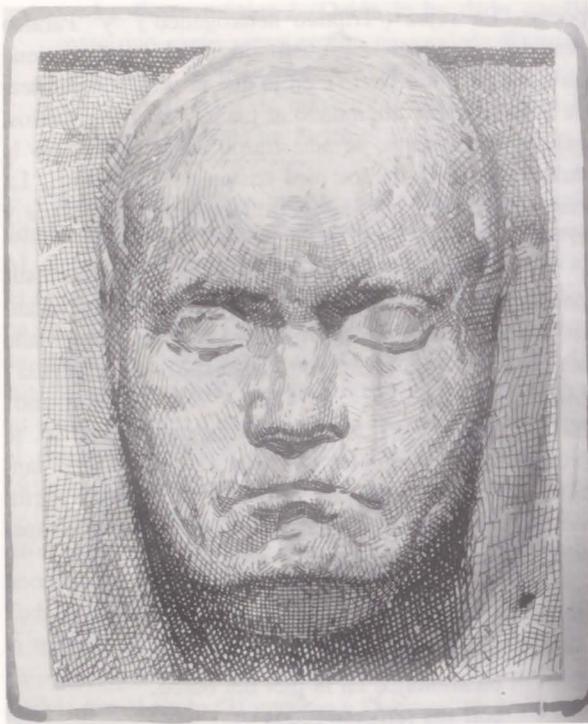


Fig. 1. Ochoa: Beethoven, en *Nácares* (1916).

fase “clásica” capta la imagen del guitarrista en su *Proyecto para el telón de Mercure: Arlequín tocando la guitarra y Pierrot tocando el violín*, obra de 1924 (París, Musée Picasso). Simultáneamente, un escritor próximo a ellos, y a Buendía, aborda este instrumento en sus poemas, Vicente Huidobro, quien bajo la inspiración de Henri Laurens, compone “Guitarra” (*Horizon Carré*, 1917):

Sobre sus rodillas
 Había algunas notas
 Una mujer pequeñita dormía
 Y seis cuerdas cantan
 en su vientre
 El viento
 ha borrado los contornos
 Y un pájaro
 picotea las cuerdas
 El silencio cada uno
 se ocultaba cree vivir
 al fondo fuera de
 del armario sí mismo

Al año siguiente, en el poemario *Tour Eiffel* denomina este monumento “guitare du ciel”.

Algún libro y artículo habían aparecido en los que este instrumento de cuerda surge en el título. Así, *La guitarra de los negros*, poemario de Ildefonso Pereda Valdés (Montevideo-Buenos Aires, 1926), reseñado en

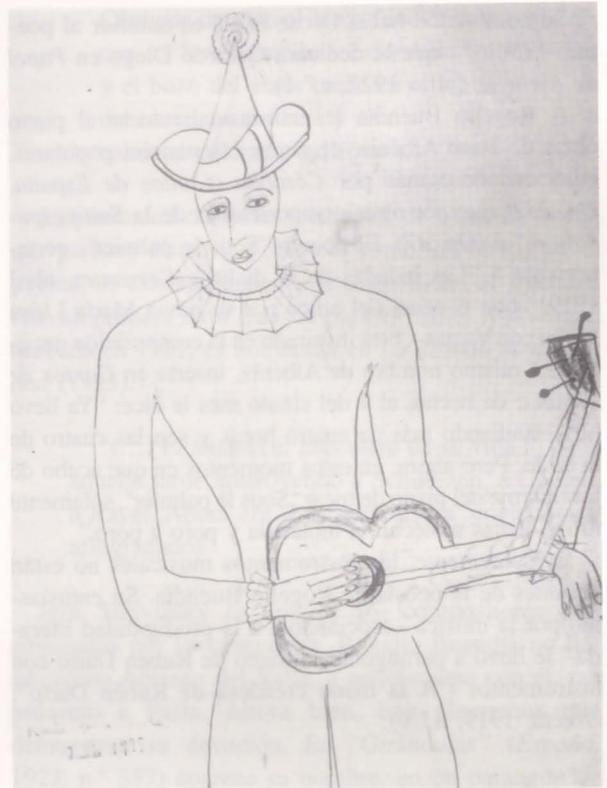


Fig. 2. García Lorca: Payaso con guitarra.

Mediodía (agosto 1926); de Giménez Caballero, *Con guitarra negra: malagueñas* (*Litoral*, marzo 1927, n.º 3). Con anterioridad, Gerardo Diego incluía en *Imagen* (1922) un poema bajo el rótulo “Guitarra”. Ramón Gómez de la Serna publica al año siguiente un artículo titulado “La guitarra” (*Alfar*, marzo 1923, n.º 27), auténtico elogio de la guitarra española, de quienes la construyen, de aquellos que la tocan:

“Ya sé que nuestras guitarras son elocuentes y tienden hilos de telégrafo vibrantes, nostálgicos, bordoneantes a través de nuestras extensas llanuras.

Pero de vuestras guitarras ya tenéis quienes os hablan con gran lirismo.

De la guitarra española es de la que yo voy a hablar, de esta guitarra que está metida en vallecitos más chicos, en cañadas más angostas, en suspiraderos más agudos.

Es esta guitarra menos desolable y menos paisajera y más íntima, más de familia, más de cortijo. Así como hay pintores de figura y paisajistas, ésta es la guitarra que retrata, que siluetea la figura humana, que la precisa, que la confiesa, que es como una hemotisis lírica del espíritu.

(...)

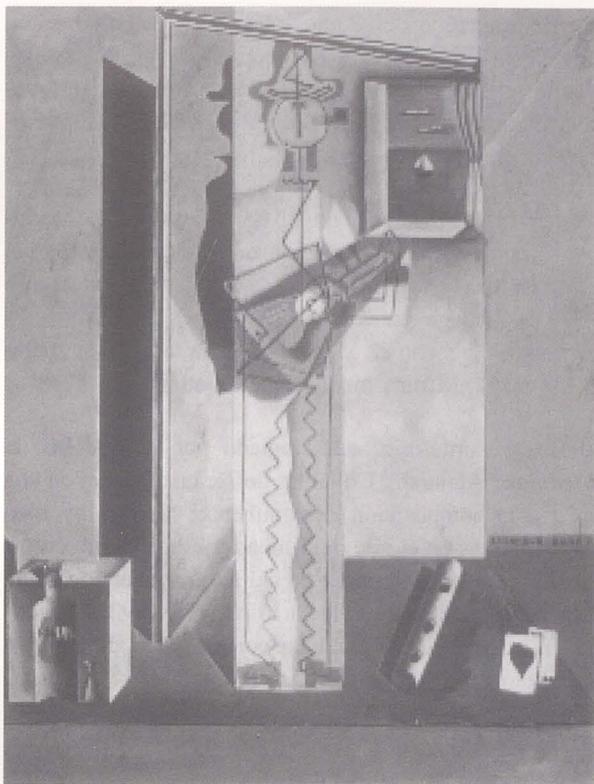


Fig. 3. Dalí: *Gran arlequín y botella de ron*.

La guitarra española está metidita en su sitio, es la guitarra que canta la tragedia del patio de la casa, del hogar, del corazón y dentro del corazón, especificando si es del ventrículo derecho o del izquierdo. No es navegante, viajera, exploradora y sorbe horizontes esta guitarra, ella es más bien 'cardíaca'.

La guitarra española es sencilla caja de música que escribe el diario de un corazón. En el aire, que echa a volar cuartilla tras cuartilla un poema. Es conservadora, dialogadora a lo más y quisiera hablar muy en voz baja. Se podría decir que le molesta que se la oiga. Ella bien quisiera murmurar muy quedo, pero con grave vozarrón borroso pero viril. Algo imposible, que por eso no puede ser, que por eso trasciende la voz de la guitarra sobre el silencio en que desearía ahogarse, el silencio que siempre parece que va a conseguir, que va a entonar, que por gracia de una buena afinación y una armonía extraordinaria no se va a dejar oír y, sin embargo, se va a dejar comprender y escuchar. (...)."

Ramón da a conocer estas observaciones un año después de la celebración del Concurso de Cante Jondo, acaecido en Granada entre el 13 y 14 de junio de 1922, durante el cual se reivindicó la categoría instrumental de



Fig. 4. Dalí: *Naturaleza muerta al claro de luna*.

la guitarra, su potencia creadora. En este sentido, Manuel de Falla es un abanderado, si bien tan sólo compuso una pieza para este instrumento en 1920 en un *Homenaje a Debussy*, al poco de instalarse en Granada³³. Las guitarras eran "prisioneras en las cuerdas del piano, que surgían del piano en el que se interpretaban piezas de autores españoles e incluso franceses como Debussy. La guitarra no estaba presente como tal, sino sólo como elemento evocado. Los compositores del momento no creaban obras para un instrumento que carecía de prestigio y que estaba relegado a los espacios populares o a las imágenes románticas" (J. de Persia). Instrumento de rai-gambre popular, no formaba parte de la llamada música culta escuchada en los conciertos. Sin embargo, "en el primer cuarto del siglo XX se actualiza el interés por el instrumento, junto a una toma de conciencia por parte de críticos e intelectuales sobre el papel que ha jugado en la historia de la cultura española y su relación con el espacio europeo", así pues, Falla redactaría un texto sobre este instrumento con ocasión del evento granadino antes citado.

Cuando Buendía ya tenía compuestos los versos de *Naufragio...*, en febrero de 1928, aparece en el núme-

ro 28 de *La Gaceta Literaria* correspondiente a dicho mes un artículo de César M. Arconada a propósito de un concierto de Regino Sainz de la Maza, en la misma página en que Montanyà habla de superrealismo y se reproduce un poema de Dalí. En éste, el renombrado crítico musical hace un alarde del instrumento y una apuesta por su uso:

“La guitarra tiene posibilidades muy bellas, que están comenzando a utilizarse. Los compositores comienzan a escribir directamente para este instrumento y a darse cuenta de su valor autónomo, independiente. La guitarra tiene un gran carácter y, por tanto, un gran porvenir. Los músicos españoles no deben desaprovechar esta hora de auge y de privilegio hacia la guitarra, instrumento vivo, en evolución, con ascensión –primero, popular; luego, aristocrático. Primero, instrumento de campo; luego, de cámara– (...).”

Tal como sucede con un poema de Buendía dedicado a Andrés Segovia, según veremos más adelante, en el referido artículo se proyecta en este instrumento asociaciones apícolas: “(Sainz de la Maza) ha llegado de nuevo a Madrid, en rápido entronque de vías, a dejarnos los panales de miel de su arte. De la más pura, de la más dulce miel del colmenar de su guitarra, rumurosa de abejas sonoras (Porque una guitarra es eso: panal lleno de enjambres, destilando –rezumando– hilos de miel virgen. Porque una guitarra es eso: rumor de seda devanada en carretes de melodías. Porque una guitarra es eso: vaporosidad, sutilidad).”

Uno de los promotores del Concurso del Cante Jondo fue García Lorca, quien había impartido una conferencia en febrero titulada *El Cante Jondo. Primitivo canto andaluz*, ambientada por el guitarrista flamenco Manuel Jofré, “Niño de Baza”, y compuso el *Poema del cante jondo*, donde exalta el instrumento en poemas como “Adivinanza de la guitarra”:

En la redonda
encrucijada,
seis doncellas
bailan.

Tres de carne
y tres de plata.

Los sueños de ayer las buscan
pero las tiene abrazadas
un Polifemo de oro

¡La guitarra!³⁴.

En varias ocasiones, García Lorca como dibujante aborda este instrumento, tal vemos en sus payasos con guitarra de 1925 y 1927³⁵ (fig. 2). Creemos que el am-

biente granadino del Cante Jondo y de la guitarra con el tándem Falla-Lorca está rememorado en las “Aleluyas en el aire. Simbad en el Mediterráneo” de Buendía, compuestas en 1927 (*Papel de Aleluyas*, septiembre, n.º 3):

“11. En las campanas de este Sur=Litoral-Mediodía=suena la guitarra entornada de García Lorca. García Lorca desde Granada, echa al aire de Málaga sus cometas de colores gitanos.

12. Y con él, Manuel de Falla taconeó su mala-gueña. Música mediterránea y atlántica.”

Este recordatorio será elogiado por uno de los de *Mediodía*, Alejandro Collantes de Terán, al alabar en una misiva la composición del onubense: “(...) Muy bien esas aleluyas en el aire de Simbad y esa ‘guitarra entornada’, adecuadísimo símbolo del Beato Federico García Lorca, Apóstol de Andalucía lírica” (5-X-1927).

En otra ocasión, Buendía asocia el poeta granadino a la guitarra (“Vegüeriza de García Lorca”):

(...)

Allá va otra vez contento

con su pellejo aceituno,

ojos de perdigonada

con circunflejos muy juntos,

cazando estrellas mocitas

y luceros pavilucios,

pasando su cargamento

rico de gitanos rucios,

de rasgueos de guitarras

arrancados de los duros

pañascos de Sierra Elvira,

de los solazos más fulvos.

Es probable que Rogelio Buendía haya acudido a Granada por las fechas del Concurso del Cante Jondo³⁶. Días antes de la celebración, el 7 de junio, hubo un concierto de guitarra en el Alhambra Palace, en el que intervino Andrés Segovia. En 1923, el guitarrista le recuerda a Falla su promesa de componer para este instrumento: “No me atrevo a preguntarle por las obritas para guitarra, porque ya supongo que estará usted ocupado en cosas más trascendentales. Sin embargo, no olvide usted del todo que todos esperamos la importantísima ayuda de usted en su Restauración del prestigio de nuestro instrumento; y yo, además, con verdadero afán, lo que prometió usted destinarme”³⁷. Fue este intérprete una de las grandes figuras que rescató la guitarra de los ambientes populares, situándola en el plano de los instrumentos para música culta:

**ERNESTO HALFFTER
MARCHÉ JOYEUSE
1925**



Fig. 5. Dalí: *Marche Joyeuse* partitura de E. Halffter.

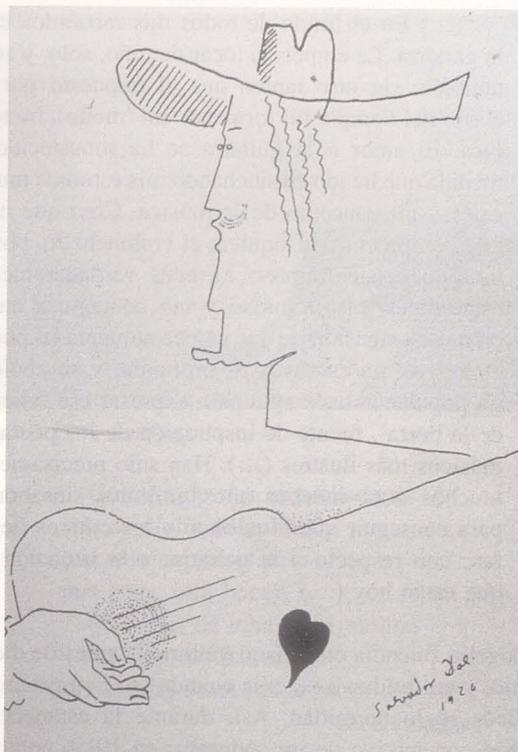


Fig. 6. Dalí: *Trovador*, en "Residencia": (1926, n.º 2).

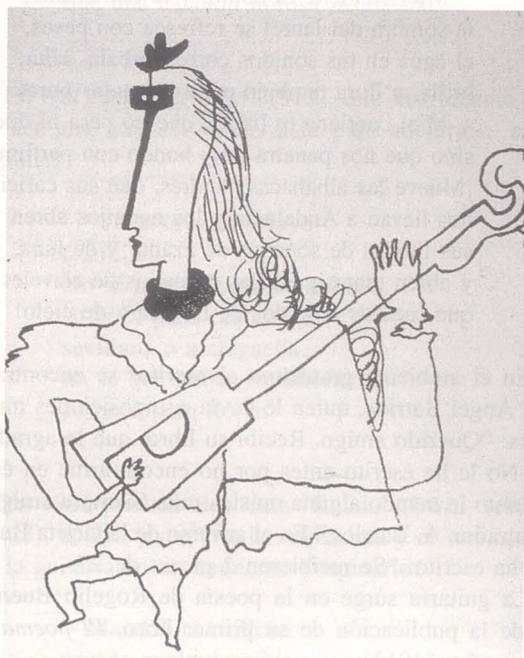


Fig. 7. Dalí: *Trovador cubista*, en "Gallo" (1928, n.º 1).



Fig. 8. Dalí: *Putrefacto lírico*, en "Naufragio en 3 cuerdas de guitarra".

“(…) En el fondo de todos mis recuerdos está la guitarra. La empecé a tocar de niño, solo, y solo también, sin otro tanteo que el impuesto por el correr del tiempo, fui formando mi ‘modo’, mi técnica. El amor a la guitarra se ha robustecido a medida que he ido ensanchando mis estudios musicales y mi concepto de la música. Creo que ningún instrumento, ni siquiera el violonchello, posee tal riqueza de timbres, a veces verdaderamente orquestales, tal intimidad y tan contagiosa emoción. La extensión de que carece aumenta su poder expresivo; no es vasta, es profunda, y su ablen-go popular la hace apta para expresar ese ‘aliento de la tierra’, fuente de inspiración de los poetas y músicos más ilustres (...). Han sido precisamente muchos días, muchos años, infinitos sinsabores, para conseguir que el público y los críticos llegaran, con respecto a la guitarra, a la situación en que están hoy (...)”³⁸.

Rogelio Buendía conocía al guitarrista antes de dicho evento, y era asiduo a su casa cuando sus compromisos médicos se lo permitían. Así, durante la estancia en Madrid con motivo de un congreso, en 1919, comunica a su novia: “(...) Esta mañana la voy a dedicar a ir a casa de Segovia. Me dará un concierto a mí solo” (20-IV). Al día siguiente se lo recuerda: “(...) Ayer tuve concierto en casa de Segovia.” Son varios los poemas que Buendía dedica a Andrés Segovia, apareciendo la guitarra entre los versos:

“Un concierto de Andrés Segovia”

La guitarra.

Como un azadón que cava
en tierra blanda, te adentras,
cava que cava en el pecho
hasta dar con la cadencia
donde cantan los jilgueros
que en todo espíritu fiesta
esperando están de goces
sin que nadie los comprenda.

Como un hilo de cristales
vas cayendo al alma nuestra,
sacando de cada glóbulo
de sangre una blanda perla
entre luces irisada
y entre sombras que se quedan
hechas girones de música
con la andaluza tristeza
henchido de goce intenso
que en metales se refleja.

Sólo la luz de tus ritmos
que es calor de sangre espléndida,
andaluza imagen alta

de rubia torre mudéjar
expresa lo que tú sabes
decir con magia secreta,
(...)³⁹.

Las interpretaciones de obras de Chopin y de Albéniz hechas por el guitarrista calan en la sensibilidad del poeta:

“Andrés Segovia”

Andrés, es tu guitarra como un río
donde tu alma se refleja inquieta,
unas veces pletórica de brío
y otras, cantando, rítmica y coqueta.

Es tu guitarra, Andrés, prolongación
del bien templado nervio de tu mano
y el compás de tu música es hermano
del compás de tu ardiente corazón.

Y es un sol lo que brilla en los arpeggios
de Albéniz y una luna en la nocturna
tristeza de Chopin, cuando el bordón
de tu guitarra, entre tus dedos regios,
se trueca en alas, y la caja en urna
donde vas deshojando el corazón.

Rogelio Buendía trueca en versos los timbres de la guitarra:

“La guitarra”

(Con Andrés Segovia)

Miel contiene tu llanto, y tu risa azahar,
la sombra del laurel se refresca con besos,
el agua en tus sonidos corre, resbala, salta,
brilla, y llora también entre tus notas puras.

Miel contiene tu llanto, que no pesa ni duele,
sino que nos penetra muy hondo con perfume.
¡Mueve las albahacas, Andrés, que sus caricias
nos llevan a Andalucía y los naranjos abren
sus lluvias de sonrisas de azahar y de luna,
y abren tantas cancelas de patios de claveles
que caemos rendidos de música y de cielo!

En el ambiente granadino el escritor se encontraría con Ángel Barrios, quien le envía composiciones musicales: “Querido amigo. Recibí su libro, que le agradezco. No le he escrito antes por no encontrarme en ésta. Adjunto le mando alguna música mía. Siempre amigo y admirador. A. Barrios.” En el anverso de la tarjeta Buendía ha escrito: “Se recibieron 2 piezas de...”.

La guitarra surge en la poesía de Rogelio Buendía desde la publicación de su primer libro, *El poema de mis sueños* (1912):

(...)



Fig. 9. Plancha de grabado de Putrefacto lírico.

Hay cosas que soñé mientras sonaba
la guitarra de la Melancolía
que una canción llorosa rasgueaba.
.....

En *Del Bien y del Mal* (1913), este instrumento deja de ser una alegoría modernista para adentrarse en lo popular:

“La cruz de Mayo”

(...)
No sé qué guitarra ha abierto
su boca para cantar
sevillana o malagueña...
no sé qué mujer ha abierto
su boca para llorar.
(...)

En 1922 publica el poema “Ronda” (*Ultra*, febrero, n.º 23), donde, junto con la mandolina y el violín, sueña la guitarra en un ambiente imaginario:

Mandolina chillona
voz de guzla dormida
(elefantes subían por la noche
jugando a la pelota con la Luna).

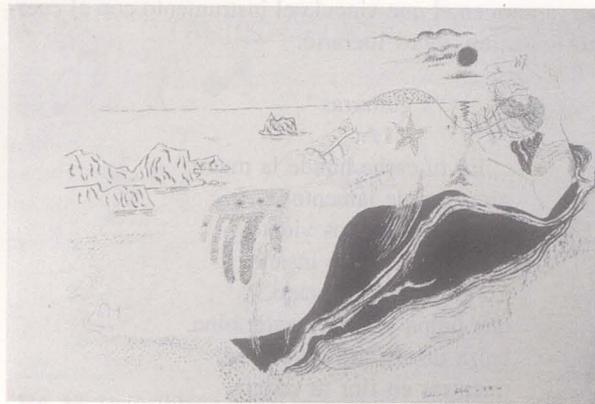


Fig. 10. Dalí: Bañista.

Guitarra de risa escarchada,
voz de violín rencoroso
(un velo cubrió el pelo
una boca, otra boca).
Paletadas de luna en el molino
y aguacero de llanto.
Celosías en el mudo muro
encaramadas,
tiernamente conmovidas
y sin poder volar.
(Elefantes de sombra
subiendo por las tapias
y derribando chimeneas
con sus trompas de humo).

En *Guía de jardines* (1928), en el poema titulado “Noche” aparece este instrumento en un marco exótico:

Ángeles negros tocan su guitarra
en mitad de la sombra de la goma.
Mango de eternidad, con antiparra[s]
y calva de milenio, el fruto asoma.
Un mono, en tanto, en una negra jarra,
de un solo trago, todo el sol se toma.

La guitarra no está ausente de algunas apreciaciones hechas al poeta a propósito de *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra*, como la de Francisco Ayala en una carta fechada el 11 de octubre de 1928: “(...) Yo llamaría ejemplar a su último libro. Poema ejemplar. Su guitarra, bien templada, tiene una voz propia de su estrecha garganta, inalienable, imperceptible: la voz de un gran poeta, que no se parece al ruido de un gran poeta, que no se parece al ruido de ninguna fuente, grande o pequeña.”

Rogelio Buendía compuso en su etapa alicantina (después de 1947) tres poemas dedicados a la guitarra, a modo de coplas numeradas, de los que tan sólo se con-

serva uno, en el que vincula el instrumento con el cuerpo femenino, *topos* literario:

“3 guitarras”

1.^a

En tu carne hunde la mano
girasoles de lamentos,
cristal roto de los vientos,
fuego de terciaria insano.
En el corazón, gusano,
que pulpa y sangre extermina,
lanza un suspiro de espina,
mientras en flor tu cadera,
molde del muslo de cera,
su risa el llanto fulmina.

LAS ILUSTRACIONES DE DALÍ

En la vanguardia plástica, la guitarra y, genéricamente, los instrumentos de cuerda, se hacen presentes en la obra de Salvador Dalí a lo largo de los años veinte. En cuadros como *Gitano de Figueres* (1923, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), *Pierrot y guitarra* (h. 1924, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), *Gran arlequín y botella de ron* (1925, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) (fig. 3), *Cabeza, guitarra y mandolina* (paradero desconocido), *Guitarra, limón y dos sifones* (1924, Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí), *Naturaleza muerta al claro de luna* (1926-27, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) (fig. 4); en dibujos, tal el *Autorretrato 2* (1926, Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí); en la ilustración a la partitura *Marche Joyeuse* de E. Halffter (1925) (fig. 5); en los dibujos dentro de la tipología trovadoresca que ilustran la revista *Residencia* (1926, n.º 2) –*Trovador* (fig. 6)– y el primer número de la granadina *Gallo* con un *Trovador cubista* portando un instrumento de cuerda con su caja de guitarra (1927-28, Granada, Huerta de San Vicente, Casa-Museo Federico García Lorca) (fig. 7), en que Dalí se autorretrata entre arlequín y trovador antiguo; así como en el dibujo *Trovador ecuestre 2* (1927, Madrid, col. Caballero-Bello), tan parecido al que se reproduce en la novela *L'oncle Vicents*, de J. Puig Pujades (1926).

Algunos de los personajes citados son denominados *putrefactos*⁴⁰. En el marco de esta caracterización se encuentra el *Putrefacto lírico* (1925), que aparece ilustrando *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* (fig. 8). Se trata de un dibujo a pluma y tinta china sobre papel, en paradero desconocido, aunque se conserva la plancha que se preparó para su reproducción⁴¹ (fig. 9). Está firmado y fechado en la zona inferior, a la derecha, *Dalí 25*, y representa un “putrefacto propiamente dicho y en esta-

do irreversible de corrupción”⁴², con pose y afectada elegancia, tal como corresponde a la referida tipología⁴³. Dentro de la caracterización del trovador antiguo, está sentado en una peña, junto a una costa que corresponde a la bahía de Cadaqués, en la que aparecen unos de sus característicos islotes (*Cucurucucs*, es decir, Cucuruchos), tocando la guitarra en una noche estrellada. En este sentido coincide con el realizado a tinta sobre papel (1927) representando una *Bañista* situada cerca de estas típicas rocas (Florida, St. Petersburg, The Salvador Dalí Museum) (fig. 10); con *La playa* (1927), composición con una figura cercenada –cabeza, brazo– junto al mar, aparecido en *Verso y Prosa* (abril); con el *Retrato de Federico García Lorca en la playa de Ampurias* (1927), reproducido en *L'Amic de les Arts* (junio), y con, en la misma técnica, *Trovador ecuestre 2* (1927), plasmado en una carta a José Bello (fig. 11), con el cual también es análogo en la presencia del perro, situándose en pareja en la parte alta de la carta citada, perritos que también dibuja Dalí en la correspondencia a Lorca (fig. 12).

El título del libro que estudiamos, *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra*, podría relacionarse con el nombrado *Gran arlequín y botella de ron*, al aparecer el personaje tocando la guitarra, con tres cuerdas, y tras la ventana una vista marina con velero. Sin embargo, el título es parcialmente paralelo al dibujo que hemos comentado (*Putrefacto lírico*). No podemos determinar si Dalí se vio movido por su lectura al recurrir a su nutrido cuerpo de dibujos sobre músicos putrefactos⁴⁴. Este dibujo se reprodujo en el primer número de la revista *Meridiano*, dirigida por Rogelio Buendía, correspondiente a diciembre de 1929 (p. 14)⁴⁵.

No es éste el único dibujo de Dalí que ilustra *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra*, pues, como hemos dicho, hay dos más. Habría que preguntarse acerca de la aproximación de Rogelio Buendía a Dalí. Indudablemente, el nexo está en las amistades literarias catalanas y, específicamente, en Sebastià Gasch y Lluís Montanyà. Es a los tres a quienes está dedicado el libro: *A Salvador Dalí / Sebastià Gasch / Lluís Montanyà*. Como se ha indicado, es “una muy significativa dedicatoria”⁴⁶.

No es la única vez que aparecen los tres catalanes juntos. Con posterioridad a la aparición del libro (septiembre 1928), Giménez Caballero publicó una trayectoria biográfica-artística-literaria del trío titulada “Gasch-Dalí-Montanyà” (*La Gaceta Literaria*, diciembre 1928, n.º 47). Meses antes (abril, n.º 24), habían firmado “L’anunci comercial. Publicitat. Propaganda”, en *L'Amic de les Arts*. Pero ya se ha destacado que son precisamente estos tres beneficiarios de la ofrenda hecha por Buendía quienes conjuntamente redactaron el *Full Groc*, es decir, el *Manifesto Anti-artístico Catalán*: “(...) el seu autor dedica [el libro] als tres amics signants del manifest groc...”⁴⁷. Este panfleto se publicó

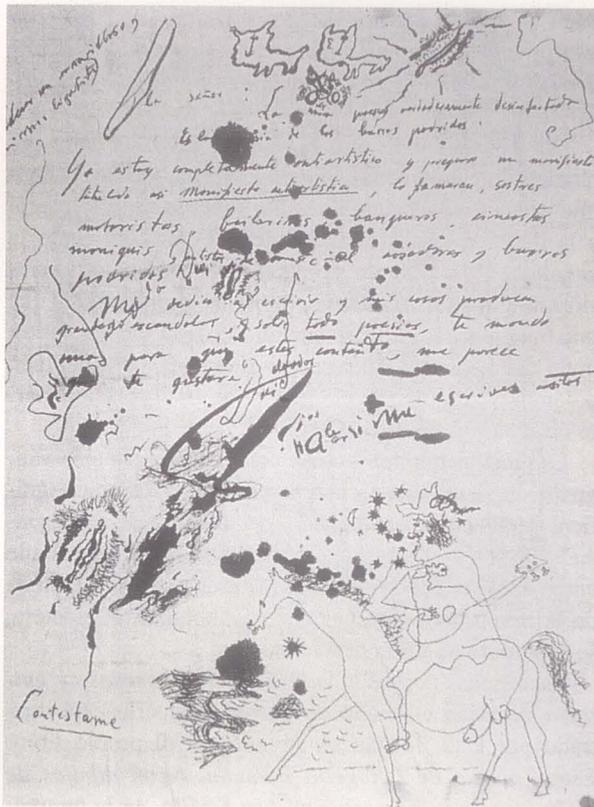


Fig. 11. Dalí: Trovador ecuestre 2, carta a José Bello (1927).

en marzo, por lo que se ha dicho que el poeta onubense llega a “abrazar apasionadamente la causa del Manifiesto”⁴⁸. Efectivamente, Buendía se hace eco con rapidez del *Full Groc* y se adhiere con entusiasmo:

“Amigo admirado Sebastià Gasch: Acabo de recibir su carta y como también había recibido ya el manifiesto valiente, sintético, rudo y claro que firman con Vd. Dalí y Montanyà, le escribo en seguida para adherirme *en todo, absolutamente*, a lo que ustedes han condensado en ese papel amarillo tan simpático y verdadero. Es preciso que esos espíritus atrasados se dispongan a comprendernos o a arrinconarse. No hay más estética que la de la época en que vivimos y lo demás es idiocia”⁴⁹.

En el mismo mes (marzo 1928, n.º 23), *L'Amic de les Arts* da a luz un trabajo también firmado por estos tres redactores (“Cinema”), precisamente en el mismo número en que uno de ellos, Lluís Montanyà, reseña *Guía de jardines*, obra de Buendía aparecida el mes anterior. En abril, cuando *La Gaceta Literaria* da a conocer la publicación del *Full Groc*, el número 5 de la revista *Papel de Aleluyas* –codirigida, por Buendía– también es anunciado en la misma página. Esta con-



Fig. 12. Dalí: Tarjeta postal enviada a García Lorca (1927).

fluencia se constata asimismo en el artículo de Giménez Caballero “Cartel de la nueva Literatura”: Huelva está representada por *Papel de Aleluyas*, destacando la figura de Buendía; por Cataluña, *L'Amic de les Arts* y el relevante manifiesto de “tres de sus mejores elementos”.

Gasch, Montanyà y Dalí constituyen un grupo de vanguardia catalana que se inicia aproximadamente hacia 1926⁵⁰.

Sebastià Gasch es considerado uno de los críticos de arte más importantes⁵¹, con un rápido reconocimiento “fruto de su pluma brillante y con frecuencia agresiva y de la excelente información que poseía, que le permitía efectuar notables síntesis desde las cuales situar al pintor que analizaba”⁵². *La Gaceta Literaria* fue un vehículo para expresar sus ideas, revista en la que publica Buendía. En julio de 1927 (n.º 14) aparece un artículo sobre Salvador Dalí y su reciente exposición en las Galerías Dalmau, en la misma página en que se elogia el primer número de *Papel de Aleluyas*. En el número del 15 de octubre aparece “Del Cubismo al Superrealismo” –traducción del de *La Nova Revista* (julio 1927, n.º 7)–, el cual dedica un espacio al surrealismo: “(...) Limitémonos a consignar que las pinturas superrealistas son hijas absolutas de la imaginación, sin el control de la inteligencia. Entregados a sus instintos, esclavos de su inspiración, los superrealistas intentan plasmar las imágenes aparecidas en estados inconscientes, en aquellos momentos de sueño despierto en que la imaginación, desligada de toda traba de la razón, flota libremente al azar y ve las maravillosas representaciones que engendra la fantasía.” La relación entre Gasch y Dalí fue muy estrecha no solamente a través de críticas a exposiciones del pintor, sino a nivel de conversaciones y de inquietudes paralelas, con el proyecto común de *L'Amic de les Arts*, en cuyo número 18 (septiembre) de 1927 publica una crítica artística, “Cop d’ull sobre l’evolució de l’art modern”.

En febrero de 1928 Gasch hace un elogio de la revista *Papel de Aleluyas*, “que dirigeix a Huelva l’excel·lent

amic i admirable poeta Rogelio Buendía” (*La Veu de Catalunya*, 12-II-1928). La relación con el grupo barcelonés se habría fortalecido tras una visita del poeta a Cataluña: “(...) Rogelio Buendía, que estigué entre nosaltres no fa gaire”, dice el crítico en la misma publicación. Éste colabora con *Papel de Aleluyas* enviando en febrero un artículo sobre Olga Sacharoff (abril, n.º 6). La relación se estrecha al comprobar que Buendía le dedica, junto a Joan Miró, un artículo sobre el surrealismo, “¿Superrealismo?... Onirismo”, publicado en *Meridiano* (noviembre 1929, n.º 1) –revista dirigida por el poeta onubense–, mientras que, por su parte, Gasch le entrega “Un perro andaluz” (enero 1930, n.º 3), en que se constata nuevamente la presencia de Dalí. Como hemos visto, el onubense trata a Gasch de “amigo admirado”.

En enero de 1927 la revista vanguardista *L'Amic de les Arts* (n.º 10) –que es recibida por Buendía, aun antes de la fundación de *Papel de Aleluyas* y *Meridiano*, en cuyas páginas consta su recepción– publica un artículo de Lluís Montanyà bajo el título *Superrealisme*, reseña de varios libros franceses tras una breve introducción. En la misma página J.-V. Foix, otro de sus redactores, hace una “Presentació de Salvador Dalí” ilustrada con un *Autorretrato*. El artículo de Montanyà se dará a conocer en castellano en *La Gaceta Literaria* (febrero 1928, n.º 28), en la misma hoja en que aparece un poema de Dalí compuesto el año anterior en Cadaqués, con versos paralelos a sus imágenes pintadas:

Una oreja quieta encima un pequeño humo derecho indicando lluvia de hormigas sobre el mar.
Al lado de la roca fría hay un pelo de pestaña.
Un pedazo de carne desgarrada señalando el mal tiempo.

Hay seis pechos extraviados dentro un agua cuadrada.

Un burro podrido zumbante de pequeñas minuterías representando el principio de la primavera.

Hay un ombligo puesto en un sitio con su pequeña dentadura blanca de espina de pez.

Un cangrejo seco sobre un corcho indicando la crecida del mar.

Hay un desnudo color de luna y lleva su nariz.

Una botella de anís del mono horizontal sobre una madera vacía, simulando el sueño.

Hay una sombra de aceituna en una arruga.

La relación de Rogelio Buendía con Montanyà era próxima, puesto que en *L'Amic de les Arts* éste reseña *Guía de jardines* (marzo 1928, n.º 23) y *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* (diciembre, n.º 30). Del último libro consta su dedicatoria, en la que es evidente el afecto en el trato y el reconocimiento intelectual del poeta

hacia el crítico literario: *A Lluís Montanyà, / que con tanta fran / queza es amigo y con / tanta finura es crítico. / Admirándole. / Rogelio Buendía / H(uelva). 26-IX-928*⁵³.

Como se ha indicado, *L'Amic de les Arts* tenía por objetivo no solamente informar acerca de los movimientos culturales europeos, sino sobre la situación local y la literatura de otras zonas de la Península, como la andaluza. Esta revista se convierte en el órgano de expresión de Gasch y Montanyà, mientras que para Dalí fue una “plataforma de intervención desde la cual el pintor pudo dar a conocer sus escritos literarios, pero también polémicos”⁵⁴, quien en noviembre de 1927 formaría parte del consejo de redacción.

La vinculación de Buendía con el núcleo catalán vanguardista se manifiesta también en el número monográfico, dedicado al surrealismo, del *Butlletí de l'Agrupament Escolar* (julio-septiembre 1930, n.º 7-9), donde entre trabajos de Gasch, Foix, Masoliver, Dalí, Gómez de la Serna, Giménez Caballero, Altolaguirre, etcétera, se incorpora su “Sombra Tecnicolor”.

Las reseñas hechas a *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* destacan el hecho de que el poemario esté ilustrado por Dalí, lo que se advierte en el propio libro: *Este / poema de / Rogelio Buendía, / con dibujos de Dalí, / fue dado a la estampa / en Sevilla, en la imprenta del / maestro Manuel Carmona / y se concluyó de / imprimir el día 18 / de septiembre / de 1928*, dice el colofón. En la crítica de *Meseta* (1929, n.º 6) –revista en la cual el libro había sido anunciado en el número 5 del año anterior– se lee: “Unos admirables dibujos de Salvador Dalí completan este libro...” (Francisco Martín y Gómez). Más extensa es la apreciación de la *Revista del Ateneo Jerezano*:

“(...) Notabilísimas, igualmente que el texto, son las ilustraciones de Dalí, aunque es creíble que algún lector dudará respecto al verdadero significado de los dibujos producidos por el lápiz del pintor, en un momento de exaltación paroxística de su vanguardismo.”

Recientemente también se ha valorado el hecho de que del poemario se ocupe Dalí. Así, en la exposición del *Surrealismo en España* celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1994), en la Sección de *Documentos* se presentó el libro junto con uno de los dibujos (cat. p. 6)⁵⁵. Pero, además, es uno de los firmantes del *Full Groc*, Montanyà, quien no olvida la presencia de Dalí en el libro: “‘Naufragio en tres cuerdas de guitarra’, il·lustrat amb dibuixos de Dalí...” (*L'Amic de les Arts*, diciembre 1928, n.º 30). El propio autor del poemario destacará esta participación en una entrevista realizada en 1953: “(...) A ‘Naufragio en tres cuerdas



Fig. 13. Dalí: Cabeza humana, en "Naufragio en 3 cuerdas de guitarra".

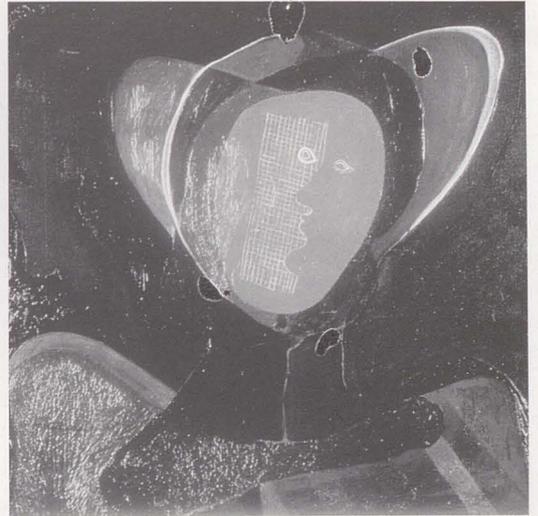


Fig. 14. Dalí: Busto de mujer.



Fig. 15. Dalí: Busto de arlequín.

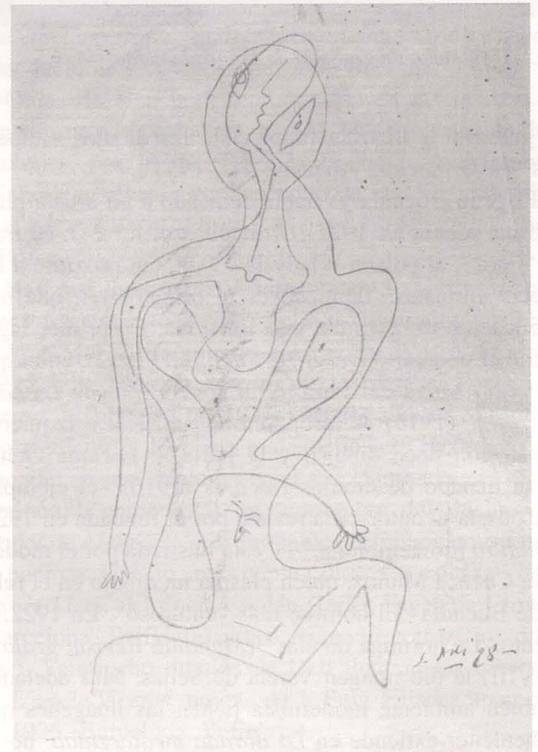


Fig. 16. Dalí: Figura humana, en "Naufragio en 3 cuerdas de guitarra".



Fig. 17. Plancha de grabado de *Figura humana*.

de guitarra' le hizo Salvador Dalí tres dibujos estupendos" (*Información*, Alicante, 4-X-1953).

Rogelio Buendía ya había dedicado a un artista plástico un poema en 1922 (*Ultra*, marzo, n.º 24): se trata de "Ford", al polaco Wladyslaw Jahl, tan próximo a los poetas ultraístas. Tampoco es la primera vez que una publicación de Buendía está ilustrada. En primer lugar lo fue el poemario *Del Bien y del Mal* (1912), en el que intervino Moya del Pino. A la novela titulada *La casa en ruina* (1915) le proporcionó imágenes Izquierdo Durán con doce dibujos y la portada. Enrique Ochoa había llenado de dibujos *Nácares* (1916) —el ejemplar que poseía el autor—. La revista por él fundada en 1920, *Centauro* (noviembre, n.º 1), está ilustrada por el modernista Cuenca Muñoz, quien plasma un dibujo en el relato de Buendía "El hombre más venturoso". En 1922, al cuento "La hormiga de alas" (*Mundial. Revista gráfica*, 17-VIII) le dio imagen Varela de Seijas. Más adelante, también ambiente modernista tienen las imágenes que Hohenleiter extiende en *La dorada mediocridad*, novela aparecida en 1923. En 1927-1928 la revista *Papel de Aeluyas*, que codirige Buendía, se ilustra con dibujos



Fig. 18. Dalí: Estudio para composición surrealista.

de Norah Borges, Rafael Barradas y Maruja Mallo, entre otros.

El interés de Buendía por las expresiones plásticas es manifiesto desde muy joven, tal apreciamos en las referencias a artistas que surgen en sus versos y en la prosa. Pero también para él era un placer el contacto directo con los artistas. Prontamente contó con la amistad de Vázquez Díaz, onubense como él, quien le retratará en dos ocasiones. En 1917, Gustavo de Maeztu le hizo un retrato al carboncillo en Madrid. Años después, en 1921, organizaría en Huelva una exposición en Homenaje a los damnificados en la guerra de Marruecos, época en que estaba muy unido a artistas y a escritores portugueses. En una conferencia impartida en el Ateneo sevillano ("La poesía lírica en España durante los últimos veinte años"), publicada parcialmente en *El Liberal* (20, 21-II-1921) —se indica que es un avance de un libro que debía aparecer en un corto plazo de tiempo "acerca de asuntos de arte"—, el escritor constata su conocimiento de la literatura europea y de la plástica de vanguardia. Los Delaunay y Norah Borges, tan estimados por los ultraístas, son citados en *La dorada mediocridad* (1923),

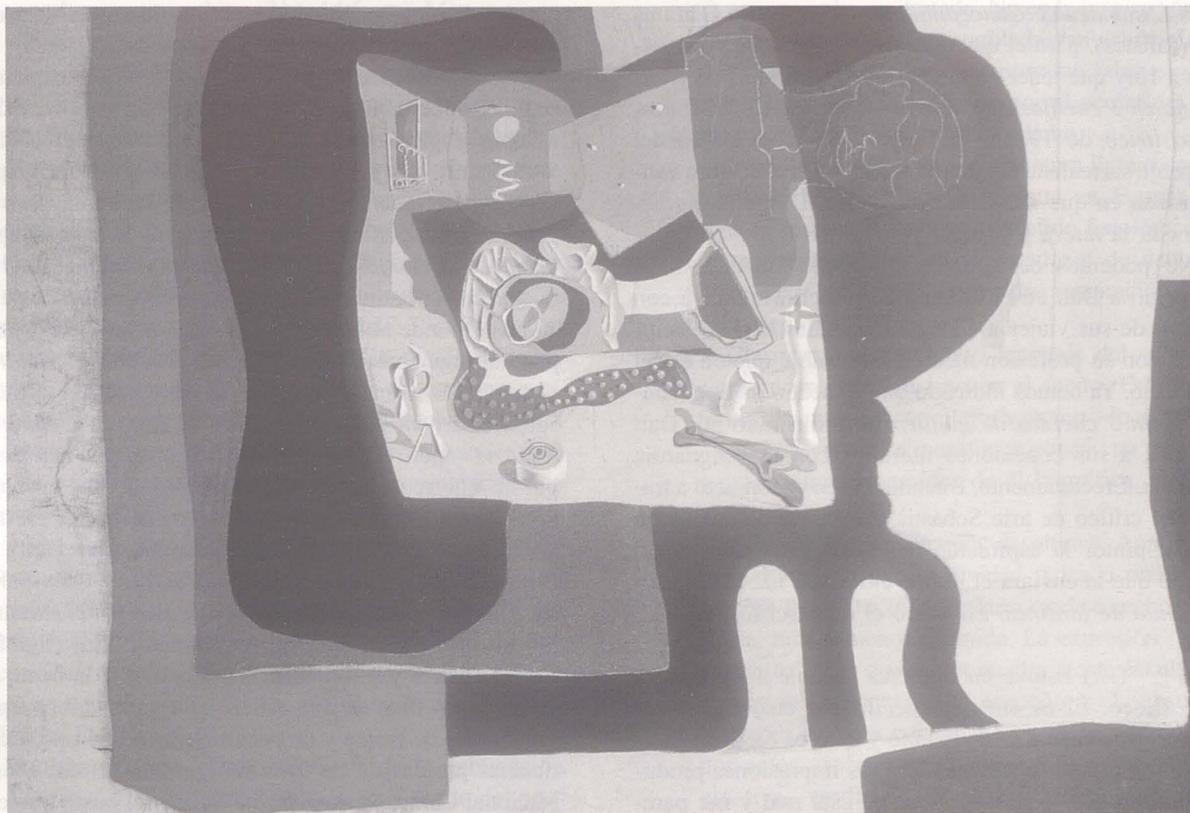


Fig. 19. Dalí: *Naturaleza muerta al claro de luna malva*.

y en 1920, en París, en el entorno de Huidobro, conoció a Picasso y Juan Gris, y estuvo en la casa de Pica-bia, quien le regala libros y escritos dadaístas, pero también recorrió con intensa emoción monumentos y museos parisienses cuando sus estudios de Medicina se lo permitían. El escritor aprovechaba los viajes que realizaba a Madrid por motivos médicos para adentrarse en las exposiciones de arte, manifestación que le atrajo más allá de la fecha de *Naufragio*...⁵⁶.

Dalí no era un desconocido para Buendía, pues las revistas que recibía y en las que él publicaba daban información sobre este pintor y escritor. A veces los artículos estaban firmados por escritores próximos a él, especialmente Sebastià Gasch: “Salvador Dalí” (*Gasetta de les Arts*, noviembre 1926, n.º 60), “Salvador Dalí” (*L’Amic de les Arts*, febrero 1927, n.º 11). Ya en 1924, Rivas Cheriff había escrito “El caso de Salvador Dalí” (*España*, marzo, n.º 413), ilustrado con un dibujo a pluma; J. Subías dedica al pintor un artículo en *Alfar* (mayo 1924, n.º 40); en la *Gasetta de les Arts*, J. Folch i Torres hace lo propio (1-VI-1926; 1-II-1927), mientras que Foix redacta una “Presentació de Salvador Dalí” en *L’Amic de les Arts* de enero de 1927 (n.º 10), y M. A. Cassanyes en la misma revista (abril, n.º 13) publica “L’espai en les pintures de Salvador Dalí”. El propio artista escribe en diversas publicaciones literarias ilustradas,

como *L’Amic de les Arts*, *Gallo*, *La Nova Revista*, *La Gaceta Literaria*..., que, evidentemente, no eran ajenas a las lecturas y colaboraciones de Buendía.

Obras de Dalí eran reproducidas en las revistas de vanguardia o el propio artista enviaba expresamente ilustraciones, por lo que Rogelio Buendía –que también colabora en ellas– estaría al tanto de esta vertiente plástica: *Alfar*, *Litoral*, *L’Amic de les Arts*, *Mediodía*, *Verso* y *Prosa*...

Hay que indicar que *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* está entre los primeros libros ilustrados por Dalí. A José María Hinojosa le entrega un *Rostro de mujer* (1925) y le hace su *Retrato* (1925) para el *Poema del campo*, compuesto en 1924 y publicado en Madrid al año siguiente⁵⁷. El poeta malagueño será recordado por Buendía en sus “Aleluyas en el aire (Simbad en el Mediterráneo)”, compuestas en septiembre del mismo año (*Papel de Aleluyas*), y es probable que conociera su libro de poemas. Un año antes había salido a la calle *Les bruixes de Llers*, del poeta catalán Carles Fages de Climent (Barcelona, Políglota), libro recreado con varios dibujos⁵⁸. Veintiocho dibujos de Dalí ilustran los capítulos de *L’oncle Vicents*, novela de J. Puig Pujades aparecida en 1926 (Barcelona, Políglota).

El primer libro que el pintor catalán ilustra posterior al de Buendía es el de André Breton y Paul Éluard, títu-

lado *L'Immaculée Conception*, de 1930 (París, Éditions Surréalistes), para el que dibuja la cubierta y el frontispicio. Hay que tener en cuenta que los dibujos de *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* —a excepción del *Putrefacto lírico* de 1925⁵⁹— se sitúan ya en el marco del lenguaje surrealista del pintor, siendo el primer libro vanguardista en que aparecen dibujos del Dalí comprometido con la nueva tendencia.

No podemos descartar que Rogelio Buendía haya conocido a Dalí en el entorno de Gasch-Montanyà con motivo de sus viajes a Cataluña por cuestiones relacionadas con su profesión médica, es posible que en el del Ateneíño. Ya hemos indicado que el hecho de que *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* esté ilustrado por Dalí se debe a sus conexiones literarias con la vanguardia catalana. Efectivamente, Buendía buscó el contacto a través del crítico de arte Sebastià Gasch. Éste comentaría con el pintor la aspiración del poeta onubense; aquél esperó que le enviara el último libro que había publicado, *Guía de jardines*, así como el manuscrito:

“(…) Estuve en Figueras y hablé a Dalí de su deseo. Él es enemigo de ilustrar cualquier texto sujetándose a su contenido y en esos casos se limita a dibujar obedeciendo a las impresiones producidas por la lectura. Esto no está mal y me parece que puede ser puesto en práctica con su poema. Me dijo que le agradecería le mande el libro de usted y su poema y que seguramente le mandará algunos dibujos. Su dirección es Salvador Dalí, pintor. Calle Monturiol, 24. Figueras (Girona) (...). Crea, mi querido Buendía, a mi sincera amistad y a mi profunda admiración. S. Gasch. 12, calle del Pino” (20-II-1928).

Aproximadamente un mes más tarde, Buendía contó con los dibujos, tal como le comunica a Gasch:

“(…) Recibí tres bellos dibujos de Dalí para mi poema y ya los he enviado a ésa para que hagan los clichés. En seguida irán a la imprenta. Creo que pronto les podré enviar a ustedes el libro. Gracias a usted por su intervención con Dalí, pues eso que me cuenta de Diaghilev es decisivo”⁶⁰.

Santos Torroella ha considerado que *Putrefacto lírico* (1925) no está pensado expresamente para *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra*, sino que Dalí “se limitó a corresponder a la petición del poeta enviándole para ilustrar su libro uno cualquiera de los dibujos que desde hacía algún tiempo tenía en cartera”. Incluso podríamos aventurar que el cambio de nombre del segundo texto del poemario —tal como dijimos al comienzo—, que finalmente encabeza el libro, se pudo deber a la influen-

cia del dibujo. Por lo que respecta a los otros dos, uno es de 1926 y el otro de 1928, año de su edición.

Cabeza humana es el título que hay que asignar al segundo dibujo (fig. 13). Se trata de una obra realizada a lápiz y pluma con tinta china sobre papel (21,5 × 15,5 cm). La primera técnica se constata principalmente en el cuello y en su entorno derecho, pero en general debió perfilar lo fundamental de la cabeza, apreciándose en el contorno del ojo más perceptible. El artista deja correr la tinta para configurar el cabello. La cabeza corresponde al tipo de las realizadas en 1926 y en el paso al siguiente año, una de las primeras el *Autorretrato* (1926), reproducido en la cabecera del artículo sobre el artista publicado por J.-V. Foix en *L'Amic de les Arts* (enero 1927, n.º 10). Realmente es un busto, puesto que representa parcialmente el pecho, tal como apreciamos en *Autorretrato que se desdobra en tres* (1926-27, Figueras, Fundació Gala-Salvador Dalí), en *Busto de mujer* (1927, Figueras, Fundació Gala-Salvador Dalí) (fig. 14) y en *Busto de arlequín* (1927, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) (fig. 15). Está de frente y se aprecian los dos ojos y la boca; sin embargo, se trata de una cabeza que se desdobra representándose de frente y de perfil al mismo tiempo, experiencias propias de las *Tres cabezas* (1926) del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del busto que está sobre la *Mesa delante del mar (Homenaje a Eric Satie)* (Figueras, Fundació Gala-Salvador Dalí), obra de 1926, así como del citado *Busto de mujer* de Figueras. Como sabemos, esta categoría es consustancial al lenguaje surrealista puesto en práctica por Dalí⁶¹.

Ahora bien, la cabeza de *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra* presenta características ausentes de los ejemplos que hemos comentado: así, mientras que el ojo izquierdo es un punto, el derecho pierde su postura orientándose en dirección vertical, planteamiento que depende de Picasso, tal como se aprecia en la *Danza*, de 1925 (Londres, Tate Gallery). Es probable que este dibujo haya sido realizado después de su primer viaje a París. El perfil de esta cabeza es, como en la producción picassiana, desgarrador, con tres protuberancias cónicas, siendo marcado por líneas cruzadas. Esta red recorre parte de su *Autorretrato*, de 1926 —publicado en el artículo de Foix, en *L'Amic de les Arts*, enero 1927—; del también *Autorretrato* (1926) aparecido en *La Publicitat* (enero 1927); de la figura desdoblada de *El vigilante nocturno* que ilustra otro artículo del mismo redactor de *L'Amic de les Arts*, también de 1926 (diciembre, n.º 9), y asimismo es una retícula la parte frontal del desdoblado *Busto de mujer* (1927) de la Fundació Gala-Salvador Dalí.

El tercer dibujo representa una *Figura humana* (fig. 16), del que también se conserva la plancha (fig. 17). Asimismo es papel el soporte y se ha realiza-

do con pluma y tinta china (21 × 14,5 cm). Mientras que los dibujos anteriores están firmados con el apellido, en éste aparece también la inicial del nombre: *S. Dalí / -28-*. Destaca su carácter lineal, pues el cuerpo está hecho a base de una fina línea que apenas se interrumpe. Se trata de una obra concebida desde las experiencias del dibujo automático iniciadas en 1926, aspecto relevante por estos momentos⁶². A este tratamiento de la figura humana se aproxima el dibujo con la misma técnica del *Estudio para composición surrealista* (1926, Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí) (fig. 18) y, en el campo pictórico, la *Bañista* de 1928 (St. Petersburg, Florida, The Salvador Dalí Museum). La figura que estamos analizando presenta una descoyuntura consustancial al surrealismo, un cuerpo dilatado que se hunde y se hincha, una cabeza que se desdobra presentándose de frente y de perfil –en este sentido recuerda a la *Cabeza de mujer* de la Fundació Gala-Salvador Dalí–, teniendo nuevamente como referencia la *Danza* de Picasso, con los ojos inmensos en direcciones contrapuestas a las habituales. Por las opciones formales y por la línea fina y continua contacta con el busto de *Naturaleza muerta al claro de luna malva* (1926, Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí) (fig. 19).

El último dibujo, al año siguiente de la publicación de *Naufragio...*, fue reproducido en un artículo del poeta –escrito en octubre de 1929– titulado “¿Superrealismo?... Onirismo” (*Meridiano*, noviembre, n.º 1), dedicado a Sebastián Gasch y a Joan Miró, no al artista ampurdanés, al que en este trabajo se le considera “formidable pintor onírico”. Tras la publicación de *Naufragio en 3 cuerdas de guitarra*⁶³, en el citado artículo se manifiestan los conocimientos de Buendía en torno a la creación artístico-literaria y, especialmente, ahonda en el tema del subconsciente y del sueño como categorías significativas del surrealismo, término que cuestiona en pro de onirismo:

“(…)”

No sólo investiga el erudito, el hombre de ciencia, sino el poeta, el pintor, el músico, el que crea. El artista se convierte en psicoanalista de sí propio, lleva en sí mismo el laboratorio y el investigador. Es la investigación ‘surrealista’ del propio subconsciente lo que verifican los poetas de última hora. De Francia nos vino el vocablo: superrealismo, vocablo incompleto, falso, lleno de ese ‘realismo’ que no debe nombrarse. ¿Realismo superado? ¿Más que realismo? Esa es una palabra buena para nombrar el neorromanticismo que ya asoma por los horizontes poéticos actuales, pero no para esa cacería en el bosque laberíntico de lo subconsciente, de la ‘inspiración’ desnuda. No hay que asustarse. Hay que nombrar la palabra maldi-

ta, arrinconada, maltratada. No es la inspiración de los poetas de antes, tan engolada, tan acaracolada, o tan desmelenada, pero siempre tan falsa, sino la inspiración del que, mirando por el ocular del microscopio, ve el fondo de sí mismo.

Inspiración pura es lo que quieren llamar superrealismo los franceses y los que en España les siguen: inspiración no en el sentido fisiológico de fuera a dentro, sino en el paradoxal de dentro a fuera, expiración sin expresión, inspiración libre para siempre.

Claro, que el verdadero lenguaje del subconsciente no se verifica sino en el sueño. Este doble fondo de nuestro complejo humano –lo superhumano– tal vez no se manifieste nunca con palabras y quizá sólo dé una idea de él la gráfica, el dibujo sintético (Miró).

Recoger lo que soñamos despiertos. Aun en los momentos de mayor actividad física o mental, el hombre tiene una infrasinesia más o menos despierta, más o menos dormida. La expresión ‘soñar despierto’ es lo que mejor cuadra a este estado. En el mismo sueño existe el ensueño y el subsueño. Soñamos a veces con imágenes claras, de contornos netos: trozos de vida, trozos de creación imaginativa, verdadero creacionismo onírico. Esto corresponde en arte al imaginismo (gongorismo, creacionismo de Huidobro); pero además existe un subsueño donde las imágenes son imprecisas, irreales, donde la imaginación no pone nada y sí el fondo subconsciente. Llegar a la plástica de esta subconsciencia en su estado de ‘trance’ o ‘inspiración’, ése debe ser, y es, lo que define el onirismo.

No es la palabra en libertad de Marinetti, ni la idea en libertad de los poemas últimos de Alberti, ni la incongruencia de la literatura del formidable pintor onírico Salvador Dalí, es la pintura abstracta de Joan Miró y, por ende, los equivalentes, en otras artes, al onirismo de Miró. ¿Hallaremos la fórmula, la manera, para crear la gráfica de lo subconsciente en poética?

Los psiquiatras, que en todo el mundo ven esquizofrénicos y esquizoides, dirán que algunos alienados han creado ya esa literatura de lo subconsciente, puesto que la subconsciencia reemplaza a la conciencia en ciertos estados demenciales; pero ya hablamos anteriormente del estado de trance (estado lúcido de la subconsciencia) que sólo el poeta (¿y el místico?) alcanza. Hemos llegado, pues, al punto en que el poeta vuelve a ser poeta en el sentido primitivo. No todo el mundo puede tener un subconsciente lírico. No es el absurdo el nuevo arte: es la ‘gracia poética’. El subconsciente de un hombre cultivado, de conciencia aprehendedora y fina,

estará forzosamente influenciado por lo consciente, y aunque el instinto se muestre a veces brutal, aunque el rudo hombre de las cavernas aparezca encabritado en el subconsciente del hombre más depurado, no podremos nunca separar con límites filudos lo que va desvaneciéndose en matices, así no podrá manifestarse el interior sin recibir un reflejo de lo que le rodea como un halo.

No es éste, como parece suponer, un arte prepúblico, de vuelta a la infancia, es arte de intuscepción, de investigadores de sí mismos, el que nosotros llamamos desde ahora onirismo: arte onírico.

Miremos al cine como una esperanza de lo que este arte ha de ser. El cine actual es el sueño, el ensueño realizado de imágenes reales o creaciones verosímiles. El cine abstracto, superhumano, deshumanizado (aunque no amemos la palabra dada por Ortega y Gasset, puesto que toda creación nuestra será siempre, aunque no se quiera, humana), será nuestra cuartilla en el porvenir. Los movimientos ameboides o de 'tril' de nuestra más honda perceptiva serán justamente grafiados en el film, como la electricidad de nuestro corazón o nuestro metabolismo basal se recogen en gráficas."

Se considera que la pintura de Miró está entre las que mejor expresa el onirismo. En este sentido, el poeta onubense se alía con la postura elogiosa de Sebastià Gasch —a quien, como vimos, también va dedicado el artículo—, autor de varios trabajos sobre el artista catalán quien por esas fechas ya había pintado sus obras más significativas dentro de la impronta surrealista. Como se ha dicho, su obra provocó desde tempranas fechas la aparición de artículos en revistas de vanguardia⁶⁴. En el tercer número de *Circunvalación* —revista editada en México por Humberto Rivas—, correspondiente a 1929 (ejemplar que Buendía poseía), Gasch publica un artículo dedicado a Joan Miró en el que habla de su poderoso subconsciente: "(...) más que ante un esteta, nos hallamos ante un asceta; más que ante un artístico, nos hallamos ante un místico. Ya que el místico prescinde de la mediación de la forma para llegar al espíritu: una su subconsciente, desligado de la tutela del consciente, con la realidad profunda, desposeída de la forma (...)". Este crítico había dado a conocer trabajos sobre Miró en la *Gaceta de les Arts* (diciembre 1925), *La Gaceta Literaria* (abril, 1927, n.º 8; agosto 1928), y en *L'Amic de les Arts* (junio 1928, n.º 26).

NOTAS

- ¹ Rogelio Buendía. *Obra poética de vanguardia*, ed. de J. M.ª BARRERA, Huelva, Diputación Provincial, 1995; *Rogelio Buendía. Poesía inédita y dispersa*, ed. de A. ÁVILA y J. M.ª BARRERA, Huelva, Diputación Provincial, 1999. Los poemas que aparecen en el presente artículo están recogidos en los referidos trabajos o en *Palabra, música y plástica en la obra del poeta Rogelio Buendía*, de A. ÁVILA y J. M.ª BARRERA, Huelva, Diputación Provincial, en prensa.
- ² El poema se reproduce completo en *Rogelio Buendía. Obra poética de vanguardia*, pp. 245-58.
- ³ Rogelio Buendía fue un gran admirador de la poesía de Vicente Huidobro, con quien se carteó y conoció personalmente, de tal manera que le regaló varios libros, entre éstos *Tour Eiffel*, con cubierta de Robert Delaunay. Durante su estancia en París (verano 1920) tuvo la oportunidad de visitarle en varias ocasiones y de disfrutar del ambiente literario-artístico de su casa. En cuanto a la revista *Centauro*, Buendía estuvo a ella ligado en los primeros momentos.
- ⁴ TORRE, G. de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 554.
- ⁵ PARIENTE, A., *Antología de la poesía surrealista en lengua española*, Madrid, Júcar, 1985, p. 51; BONET, J. M., *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1995, p. 121; BONET, J. M., "En el Madrid vanguardista", *Dalí joven (1918-30)*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994-95, p. 123.
- ⁶ MORELLI, G., "La poesía surrealista", en *La vanguardia en España. Arte y literatura*, ed. de J. PÉREZ BAZO, Toulouse, Centre de Recherches sur la Péninsule Ibérique á l'Époque Contemporaine, CRIC & OPHRYS, 1998, p. 189.
- ⁷ BONET, "En el Madrid vanguardista", *Dalí joven (1918-30)*, p. 122.
- ⁸ Tal como apunta Víctor GARCÍA DE LA CONCHA en la reseña a *Rogelio Buendía. Obra poética de vanguardia*, de cuya edición fue responsable el profesor J. M.ª BARRERA (*ABC Cultural*, 5-I-1996).
- ⁹ El listado, con excepción de la obra de Buendía, está elaborado por A. L. GEIST, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Madrid, Guadarrama, 1980, p. 175.
- ¹⁰ ARANDA, F., *El surrealismo español*, Barcelona, Blume, 1981, pp. 54-55; PARIENTE, *op. cit.*, pp. 25-27.
- ¹¹ BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, Itsmo, 1981.
- ¹² ORTEGA Y GASSET, J., "La deshumanización del arte" (1925), en *Obras completas*, Madrid, Rev. de Occidente, 1962, III, pp. 272-73.
- ¹³ BODINI, V., *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1982 (2.ª ed.); ILIE, P., *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1982; sobre Dalí. RAMÍREZ, J. A., "Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza", *La Balsa de la Medusa*, 1989, n.º 12, pp. 58-111.

- 14 *Federico García Lorca. Dibujos*, cat. exp. a cargo de M. HERNÁNDEZ, París, Casa de España, 1990; HERNÁNDEZ, M., *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Madrid, Tabapress, 1990.
- 15 SANTOS-TORROELLA, R., “*Los putrefactos*” de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1995, pp. 13, 19, 68, 95.
- 16 Díez URUEÑA, M. A., *Vida y obra de Rogelio Buendía*, Córdoba, 1978, p. 21.
- 17 “En el Ateneo”, *El Noticiero Sevillano*, 5-XII-1911.
- 18 Díez URUEÑA, *op. cit.*, p. 39. Font de Anta fue un compositor sevillano de zarzuela, muerto en Madrid durante la guerra civil (agradezco a la profesora doctora Begoña Lolo dicha información).
- 19 “(...) Ya que tenemos una asociación, la Academia de Música, que a pesar de su modestia tiene una historia brillante, que puede abarcar todo cuanto al Divino Arte se refiere, ¿por qué no hemos de fundar otra, dedicada a la protección de las demás Bellas Artes, a la literatura, a la Pintura, a la Escultura?”, MANZANO, L., “Pro Arte”, *La Provincia*, 10-II-1912 (VELASCO NEVADO, J., *Historia de la pintura contemporánea en Huelva: 1892-1992*, Huelva, Diputación Provincial, 1993, pp. 30-31).
- 20 BUENDÍA MANZANO, R., “Florecimiento cultural”, *Diario de Huelva*, 15-III-1912 (VELASCO NEVADO, *op. cit.*, p. 30).
- 21 “En el Ateneo”, *El Noticiero Sevillano*, 5-XII-1911.
- 22 Carta enviada al poeta tras la aparición de *El poema de mis sueños*, Díez URUEÑA, *op. cit.*, p. 20.
- 23 PORTILLO, B., y VÁZQUEZ DE ALDANA, E., *Antología de poetas andaluces*, Huéscar, Imprenta de Sucesores de Rodríguez García, 1914, pp. 44-45.
- 24 Memoria de los trabajos realizados por el Ateneo de Sevilla durante el curso de 1913 a 1914. La escribió el secretario, don Jesús Bravo Ferrer, y se imprimió por acuerdo de la junta general en Sevilla. Es a éste a quien Buendía dedica su poema *El microscopio*, que se lee en dicho centro.
- 25 Expresión de André Coeuroy que se adapta a la apreciación del poeta, tomado de *Guide de la musique de piano et de clavecin*, bajo la dir. de F.-R. TRANCHEFORT, Francia, Librairie Arthème Fayard, 1987, p. 248.
- 26 HERNÁNDEZ, M., “Música y poesía: tres poemas sobre el vals (1930-1931)”, en EGIDO, A. (coord.), *Poesía del 27*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1990, pp. 69, 71, 80.
- 27 TRANCHEFORT, F.-R., *op. cit.*, pp. 714-15.
- 28 Fue leído en una velada celebrada en Huelva en el marco de la redacción de la revista *Centauro*, donde intervino el violinista polaco Joaquín Groskalky (*La Provincia*, 3-XII-1920). Un manuscrito fue enviado a Huidobro, fechado el 8 de septiembre (Santiago, Chile, Arch. Huidobro).
- 29 GARCÍA RAMÍREZ, M., *Adriano del Valle: Antología necesaria*, Sevilla, Alfar, 1992, pp. 42-43; SUMMERS, F., “Adriano del Valle y la música”, *Adriano del Valle*, cat. exp., Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1995, pp. 427-30.
- 30 En la reseña que hace Buendía a este libro —“Fauna y flora de *Primavera Portátil*”, *Nueva Poesía*, noviembre-diciembre 1935, n.º 2/3— no deja de aludir a la musicalidad de sus versos bajo la impronta etérea de Debussy: “Esperamos a Adriano del Valle. Toda la casa está ya dispuesta (...). Allí está él: Adriano del Valle, cuadrado, con voz también jardinera y pastosidad en el gesto, de jardinero también. Los amos están contentos, maravillados, y los amigos gritan con el pío nono y con el elefantito, que van a instalarse en aquel rincón, rodeados de madreselvas. Van a montar una glorieta con puentes que tienen movimientos de caballos saltando sobre unos regatos que simulan ríos abrazando a una isla donde habrá un surtidor de agua con música de Debussy.”
- 31 Díez URUEÑA, *Vida y obra de Rogelio Buendía*, pp. 20-21, 40.
- 32 *La guitarra. Visiones en la vanguardia*, cat. exp., Granada, Huerta de San Vicente, Casa-Museo Federico García Lorca, 1996.
- 33 PERSIA, J. de, “La guitarra y la renovación cultural”, *La guitarra. Visiones en la vanguardia*, pp. 25-43.
- 34 SORIA OLMEDO, A., “Polifemo de oro”, *La guitarra. Visiones en la vanguardia*, pp. 15-24. Otros poemas en los que aborda el instrumento son: “Seis caprichos” (dedicado a Regino Sainz de la Maza), “Las seis cuerdas”, “Memento” [“Cuando yo me muera, / enterradme con mi guitarra / bajo la arena. / (...)”, “La guitarra” (Empieza el llanto / de la guitarra. / Se rompen las copas / de la madrugada. / Empieza el llanto / de la guitarra. / Es inútil callarla. / Es imposible / callarla. / Lloro monótona / como llora el agua, / como llora el viento / sobre la nevada. / Es imposible / callarla. / Lloro por cosas / lejanas. / Arena del Sur caliente / que pide camelias blancas. / Lloro flecha sin blanco, / la tarde sin mañana, / y el primer pájaro muerto / sobre la rama. / ¡Oh, guitarra! / Corazón malherido / por cinco espadas).
- 35 HERNÁNDEZ, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, cat. n.º 77, p. 103.
- 36 Hay que indicar que en Huelva existió también gran interés por el cante jondo, aunque con detractores, tal como se recoge en el diario *La Provincia*: “Este cante es el primitivo andaluz, que se encuentra casi desaparecido porque los ‘señoritos bien’ han creído más elegante canturrear un fox-trot o un cuplé picante, dando de lado a nuestra canción castiza, sentida y henchida de emoción. Granada, la hermosa y artística ciudad de los certámenes, que encierra dentro de sus muros un historial tan brillante, rompió la primera lanza saliendo a la defensa de esas canciones primitivas, estimulando a su pueblo para que las cultive y evite su desaparición, que sería tanto como la negación de nuestro lirismo artístico regional (...)”, 4-VII-1923. Otras críticas, a propósito del Concurso de Cante Jondo que debía celebrarse en julio, aparecen el 11 y 12 de julio.
- 37 PERSIA, “La guitarra y la renovación cultural”, *La guitarra. Visiones en la vanguardia*, p. 39.
- 38 VILLAR, R., “Andrés Segovia”, *La Esfera*, n.º 319, 14-II-1920.
- 39 No se conserva el resto del poema.
- 40 SANTOS TORROELLA, R., “*Los putrefactos*” de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1995; “*Los putrefactos*” de Salvador Dalí y Federico García Lorca (*Dibujos y documentos*), cat. exp., Madrid, Residencia de Estudiantes, 1995.
- 41 Se presentó en la exposición “*Los putrefactos*” de Salvador Dalí y Federico García Lorca (*Dibujos y documentos*), Madrid, Residencia de Estudiantes, 1995, p. 13, cat. n.º 44.
- 42 SANTOS TORROELLA, “*Los putrefactos*” de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, pp. 125, 128.
- 43 BODINI, *Los poetas surrealistas españoles*, p. 42.

- 44 “Todo hace suponer –dice Santos Torroella– que Dalí se limitó a corresponder a la petición del poeta enviándole para ilustrar su libro uno cualquiera de los dibujos que desde hacía algún tiempo tenía en cartera”, *op. cit.*, p. 125.
- 45 BRIHUEGA, *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, p. 306. El poeta lo aprovechó para una felicitación navideña: *Felicitación en el Año Nuevo / “Pajareros de estrellas”, coged de mi corazón abierto*. Una de éstas, enviada a Cansinos-Assens, se conserva en el Archivo de Rafael Cansinos (a quien agradezco sus atenciones) en la cual el poeta ha dibujado coches, pasajeros y ojos. “Aleluyas del Pajarero” es el título de un poema de Rogelio Buendía aparecido en *Papel de Aleluyas* (agosto-octubre 1927, n.º 2).
- 46 BONET, J. M., *El Ultraísmo y las artes plásticas*, cat. exp., València, IVAM, 1996, p. 263.
- 47 MONTANYÀ, LL., “‘Naufragio en 3 cuerdas de guitarra’ de Rogelio Buendía”, *L’Amic de les Arts*, diciembre 1928, n.º 30; BONET, *op. cit.*, p. 263.
- 48 BONET, “En el Madrid vanguardista”, *Dalí joven (1918-30)*, p. 123.
- 49 21-III-1928, carta conservada en el Archivo Emili Gasch (Barcelona), a quien agradezco vivamente su información.
- 50 MOLAS, J., “La literatura catalana y los movimientos de vanguardia”, *Cuadernos de Arquitectura*, 1970, n.º 79, pp. 36-42; GARCÍA CARPI, L., *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Istmo, 1988, pp. 66-70.
- 51 MINGUET I BATLLORI, J. M., “Sebastià Gasch i les avantguardes a Catalunya (1925-1938)”, *Escrips d’Art i d’avantguarda (1925-1938)*. *Sebastià Gasch*, Barcelona, 1987, pp. 11-46; FANÈS, F., “Dalí ante la crítica, 1919-1929”, *Dalí joven (1918-1930)*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994-95, p. 108.
- 52 FANÈS, F., *Salvador Dalí. La construcción de la imagen (1925-1930)*, Electa y Fundación Gala-Salvador Dalí, 1999, p. 67.
- 53 Este ejemplar se conserva en la biblioteca de Xavier Montanyà (Barcelona), a quien agradezco dicha información.
- 54 FANÈS, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen (1925-1930)*, pp. 65-71; 98-100; 131.
- 55 En la reseña a la exposición realizada por Juan Manuel Bonet se destaca este particular: “(...) ‘Naufragio en tres cuerdas de guitarra’ de Rogelio Buendía –libro que además ilustró Dalí–...” (“España y su espejo surrealista”, *ABC Cultural*, 21-X-1994, n.º 155).
- 56 ÁVILA, A. y BARRERA, J. M.ª, *Palabra, música y plástica en la obra del poeta Rogelio Buendía*, Huelva, Diputación Provincial, en prensa.
- 57 Dalí intentó en 1930 con Hinojosa y Prados fundar una revista, BONET, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, p. 495.
- 58 *Dalí y los libros*, cat. a cargo de E. FURNES, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1982; ed. cast., Barcelona, Mediterrània, 1985.
- 59 Santos Torroella ha indicado que este temprano dibujo “contradice el espíritu” del libro, puesto que Buendía pertenecía al grupo de poetas de vanguardia, “*Los putrefactos*” de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, p. 125.
- 60 21-III-1928, Archivo Emili Gasch, Barcelona. Desconocemos la causa de la cita del director de los ballets rusos.
- 61 RAMÍREZ, “Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza”, pp. 58-111; FANÈS, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen (1925-1930)*, pp. 56-61.
- 62 ADES, D., “Morfología del deseo”, *Dalí joven (1918-30)*, p. 200; SANTOS TORROELLA, “*Los putrefactos*” de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, pp. 44, 51.
- 63 Este libro se cita en la introducción biográfica a la selección de poemas del autor hecha por J. M.ª SOUVIRON en la *Antología de poetas españoles contemporáneos (1900-1933)*, Santiago (Chile), Nascimento, 1934, p. 104 (J. R. Jiménez, M. Machado, A. Machado, E. de Mesa, J. Moreno Villa, M. Bacarisse, J. J. Domenchina, A. Espina, G. Diego, F. García Lorca, P. Salinas, J. M.ª Souviron, R. Alberti, E. Prados, J. M.ª Hinojosa, R. Alberti, M. Altolaguirre, L. Cernuda, J. de la Torre, J. Guillén, V. Aleixandre, J. Larrea).
- 64 GARCÍA DE CARPI, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, pp. 65-66.

NORMAS PARA LA PRESENTACION DE ORIGINALES

Los trabajos se enviarán a la redacción del **Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte** (Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid. Ciudad Universitaria de Canto Blanco. 28049 MADRID). Teléf. 91 397 46 11.

El **texto** de los trabajos deberá redactarse de forma definitiva, con una extensión máxima de 50 páginas y su interés será estimado por el Consejo de Redacción. En página de portada se escribirá el título, autor, profesión y lugar de trabajo perfectamente indicados con su dirección postal y teléfono. También se indicará si el trabajo fue presentado a algún congreso o recibió algún tipo de subvención. A continuación se añadirán dos resúmenes, en español y en inglés, con una extensión aproximada de 20 líneas que, a ser posible, distinga las motivaciones del artículo, el estado de la cuestión, la idea general, el método o las conclusiones que el autor considere convenientes para hacer comprensible su contenido.

Se presentará una copia en papel de formato DIN-A4 actualizada, que contenga todos los cambios o modificaciones que el autor hubiera realizado y **soporte informático**, preferentemente para PC en un programa estándar (Microsoft Word, WordPerfect). Para mayor seguridad los autores deberán entregar dos copias de cada fichero en el mismo disquete.

El **texto** se escribirá evitando la introducción de códigos de cualquier tipo (sangrados, tabuladores, cambios de letra, doble retorno de carro, etc.). Las tablas, cuadros, etc. se presentarán en hoja aparte.

Las **notas** serán presentadas a continuación del texto y con sus mismas características de escritura que el resto.

Las **citas bibliográficas** se someterán a la normativa internacional ISO UNESCO, escribiendo apellidos en versalita o minúsculas, con los títulos de los libros, los nombres de revistas y abreviaturas en latín en cursiva, y entrecomillando los artículos, comunicaciones a congresos, o capítulos de obras colectivas, cuidando que no falte ningún dato imprescindible.

Las **ilustraciones al texto**, tanto si son mapas, fotografías, planos o dibujos a línea, serán considerados a efectos de su identificación y rotulación como figuras y numerados correlativamente (Fig. 1, Fig. 2, etc.). El Consejo de redacción hace hincapié en la calidad de los originales que sean presentados como **ilustraciones**, prefiriendo fotografías en blanco y negro, o en color (13 x 18 cm. o mayor), diapositivas o transparencias en color, planos en papel vegetal o poliéster, todo ello bien contrastado, reservándose en todos los casos la no publicación de las que estime sin calidad suficiente. Todas las **figuras** irán numeradas y en hoja aparte se hará constar una relación numerada correlativamente, con los pies correspondientes, haciendo constar en ellos: autor, obra, edificio, lugar de localización, cronología, o lo que el autor estime más oportuno.

El **Consejo de Redacción** se reserva el derecho de rechazar todos aquellos artículos que no se adapten estrictamente a las normas de presentación de originales.

Ejemplos de citas:

PEREDA ESPESO, F. "Escultura y teatro a comienzos del siglo XVI: La Capilla del Deán Diego Velázquez de Cepeda", *Anuario del Departamento de la Historia y Teoría del Arte*, Vol.VI. 1994. pp. 179-196.

DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y Etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, Residencias, Jardines y Bosques*, Madrid, 1993.

