

Para la salcedocoronelización de la *Fábula de Equis y Zeda*

Gaspar GARROTE BERNAL

Universidad de Málaga
(ggb@uma.es)

RESUMEN

La *Fábula de Equis y Zeda* ha sido considerado texto de construcción irracional y por tanto de difícil o imposible comentario. A partir de tres claves de Gerardo Diego (militancia cubista o creacionista, dedicación al estudio de la poesía gongorina y postgongorina, y recuperación del subgénero de la fábula mitológica), *Equis y Zeda* se revela aquí como poema cuyo argumento depende de la intertextualidad de cierta composición que Gabriel Bocángel publicó en *La lira de las musas* (1637).

Palabras clave: Gerardo Diego. *Fábula de Equis y Zeda*. Poesía española del siglo XX. Gongorismo. Gabriel Bocángel. Fábula mitológica. Juan Gris. Creacionismo. Cubismo. Antonio Rodríguez Moñino.

ABSTRACT

Fábula de Equis y Zeda has been considered text of irrational construction and therefore of difficult or impossible comment. Starting from three keys of Gerardo Diego (cubist or creationist militancy, dedication to the study of gongoristic and after-gongoristic poetry, and recovery of the genre of mythological fable), *Equis y Zeda* is revealed here as poem whose argument depends on intertextuality of a certain composition that Gabriel Bocángel published in *La lira de las musas* (1637).

Key words: Gerardo Diego. *Fábula de Equis y Zeda*. 20th century Spanish poetry. Gongorism. Gabriel Bocángel. Mythological fable. Juan Gris. Creationism. Cubism. Antonio Rodríguez Moñino

1. TRES CLAVES PARA UN CÓDIGO

La *Fábula de Equis y Zeda* (1930) funde «la sextina real» («el elemento clásico más perceptible») y «los giros sintácticos y retóricos del barroco», «con la escritura libre y arbitraria que da lugar a un mundo inédito y hermético»¹. Fusión que sintetiza como ninguna a Gerardo Diego, cuya enajenación poética («no soy responsable de que me atraigan simultáneamente [...] la tradición y el futuro») convoca una retórica propia o, a la lopesca, un «arte nuevo»: el que da en «el capricho» de recomponer «la retórica hecha» o «volver a hacérmela» «para mi uso particular e intransferible»².

La descodificación de tal *creación* enigmática, así la *Fábula*, estriba en la teoría que Diego deriva de su práctica de lector, de poeta y de hombre en su historia (§ 4),

¹ S. Rivera (1999), p. 155.

² G. Diego (1941), p. 15, que recogió, desnuda de comentario, toda su *Poesía de creación* (G. Diego, 1974).

lo que es decir de otras dos claves: la militancia cubista (§ 2) y la febril dedicación, entre 1924 y 1928, al estudio de los círculos concéntricos que para él fueron Soto de Rojas, Jáuregui, Góngora y Bocángel (§ 3). Desde esas claves, la «serie ininterrumpida de imágenes arbitrarias y audazmente irracionales» de la *Fábula*³ se revelará cifrada por un código subyacente que conduce a un argumento que será racionalizable una vez desvelada su «historia eludida» y superado el derrotismo de que «una lectura “lógica” del poema no tendría sentido»⁴. Sentencia que, sola o en compañía de otras análogas, explica que Diego afirmara: «parte de la crítica, incluso de la más benévola y por otra parte aguda, no ha entendido mi poema», que «tampoco» «es ninguna broma, sino un trabajo serio y por momentos trágico»⁵.

Velada respuesta al postulado de que su «gongorismo» era «sólo un delicioso casi *pastiche*», como en «esa *Fábula de Equis y Zeda*, que es como una de las muchas “metamorfosis” de la poesía barroca, en la que sobre la anécdota hubiera triunfado el puro gozo verbal e imaginativo. Nada más que eso, o muy poco más»⁶. He aquí uno de esos «despistes críticos» que, tras ser inducidos por el mismo Diego con «la apariencia gongorina y la aparición en tiempo gongorino» de *Equis y Zeda*, jugó a corregir el poeta: «Yo mismo antepuse al tiempo o canto central el lema *Góngora 1927*, año del centenario, de su composición y de su aparición en “Litoral”», pero «el gongorismo de la *Fábula* es sólo de fachada» «y su poética nada debe a la de don Luis, ni siquiera su retórica o sintaxis»⁷. Ante lo que es natural preguntarse: «¿por qué dar entonces a un poema moderno —y además de vanguardia— una fachada, una vestimenta antigua?»⁸, si bien la cuestión no está planteada filológica o históricamente, pues para quien halló «los acentos más actuales del arte de Góngora»⁹, éste y otros barrocos eran poetas contemporáneos, una vez centrifugados por el *intérprete enajenado*¹⁰. En todo caso, estéril será la respuesta si no elude el automático expediente de asociar la «difícil» —o lisa y llanamente: no entendida— poesía *adrede*, a «una disposición casi mística», cuyos «significados escondidos» «pudieran quizá significar un progresivo interés por los problemas del espíritu y por los aspectos contradictorios de la vida»¹¹. Lo cual es «buscarle tres pies al gato»¹². Sin veleidades filosofistas, la tarea filológica es hallar el gato (intertextual) encerrado bajo la *Fábula*.

³ G. Di Stefano (1974), p. 254.

⁴ R. Gullón (1976), p. 10. Inefabilidad por la que sólo cabe mencionar la *Fábula* y apenas relacionarla con un gongorismo (R. Gullón, 1953) que no asumió del todo su autor.

⁵ G. Diego (1970), pp. 68 y 67. Lo trágico de la *Fábula* es asunto técnico, en cuanto que fue una de esas obras de las que «me acuerdo muy bien de la sangre que me costaron» (G. Diego, 1941, p. 15).

⁶ D. Alonso (1969³), pp. 238-239. J. L. Bernal (1993), pp. 49-50, sintetiza las lecturas gongorizadoras de Valbuena, Alonso, Dehennin, Alonso Cortés y Morales. Añádase J. Pérez Bazo (1996), pp. 141-144.

⁷ G. Diego (1970), pp. 67-68.

⁸ G. Di Stefano (1974), p. 254.

⁹ G. Diego (1924), pp. 87-88.

¹⁰ Cfr. J. E. Serrano Asenjo (1996).

¹¹ G. Di Stefano (1974), p. 255, afín a la metafísica de cierta crítica italiana: «la unión entre lo antiguo y lo moderno» sería «el instrumento técnico» para «componer» «en una armoniosa supra-realidad, las antonimias existentes en el mundo y en la misma condición humana» (p. 256).

¹² G. Diego (1980), p. 9: *Equis y Zeda* «No es una broma, no. Está hecho en serio, aunque parcial y denodada la crítica lo ha —con buenísima intención, eso sí— tergiversado perdiendo el tiempo en buscarle tres pies al gato».

2. CLAVE CUBISTA: TEORÍA DE LA DEDUCCIÓN PURA (1922-1927)

La caracterización de Juan de Jáuregui como vanguardista englobador de todas las artes, «pintor poeta» y «músico, o cuando menos, crítico musical»¹³, subyace en la de Juan Gris, fallecido en 1927: «desengañado de la horrenda rutina, de la mentira artística española», en París «luchó en la vanguardia heroica del cubismo» y en 1925 reconoció a Diego entre los suyos: «Tiene usted el mismo desdén que yo por todo lo que la fantasía ofrece de falso brillante»¹⁴.

La confluencia en *Equis* y *Zeda* de «acción creadora y reflexión autocrítica»¹⁵ constituyó el mayor intento dieguino de aplicar la teorización del *arte nuevo* cubista, creacionista, puro, absoluto o sintético de Gris, «héroe de la pintura pura o pintura pictórica», que es la que, desde una consciencia radical de «devoción y meditación», se centra exclusivamente en ella¹⁶. Frente a la obra no pictórica, que provoca una «emoción» «impura y vulgar», la pictórica, «homogénea en sus elementos», hace a estos «congruentes con su técnica» y los encuadra en «un sistema de estética contemporáneo»: «Todo sistema de estética debe ser fechado», sentenció Gris¹⁷.

De sus «infalibles y profundas» definiciones de *estética* («conjunto de analogías entre la pintura y el mundo exterior») y *técnica* («conjunto de analogías entre las formas, los colores en ellas contenidos y las mismas formas coloreadas», así como «la composición», que «tiene por resultado el cuadro») se deduce «toda la teoría y toda la historia del arte», porque el *estilo* es «el perfecto equilibrio entre la estética y la técnica»¹⁸. Diego sigue «el más lógico» «camino» de esta «teoría de la pintura, del arte en general», en que Gris («Esta pintura es a la otra pintura lo que la poesía a la prosa»), siguiendo a Apollinaire («El cubismo es a la pintura restante, lo que la música a la literatura»), reveló que «el arte» «apenas ha empezado a existir»: «Todos los poetas del verso hablaban también en prosa sin saberlo»; pero la nueva poesía —o «creacionismo de Vicente Huidobro»—, que, «paralela» a él, comparte con el cubismo una «identidad de rumbos», procede ya «por *rappports* de palabras y de imágenes desde el núcleo abstracto al poema concretizado y humanizado»¹⁹.

Gris fijaba primero «la armazón geométrica del cuadro»: «A regla y compás solía dibujar las líneas fundamentales, pensadas y calculadas en relación con las zonas básicas de color»; luego «empezaba a deducir, uno de otro, los distintos *rappports* de extensión [...], de cualidad y de color, de color y de expansión», proceso de relación en que la obra «se iba desarrollando de su propia sustancia, objetivamente» o autónoma incluso de su creador; éste sólo se tomaba la «libertad» «de elegir en cada

¹³ G. Diego (1926), p. 184.

¹⁴ G. Diego (1927b), pp. 160-161, que en París, 1922, conoció a Gris (J. L. Bernal, 1993, pp. 53-56).

¹⁵ J. Bernardo Pérez (1989), p. 107; y cfr. pp. 50-51, 55 y 57 para el artículo de Diego sobre Gris.

¹⁶ G. Diego (1927b), p. 168.

¹⁷ G. Diego (1927b), p. 174.

¹⁸ G. Diego (1927b), p. 178.

¹⁹ G. Diego (1927b), pp. 170-171. Sobre estas relaciones o *rappports* cubistas, cfr. J. Bernardo Pérez (1989), pp. 44-45 y 54.

momento entre las mil invitaciones que le ofrecía el inagotable juego de analogías y contrastes. Siempre desnuda la sensibilidad, siempre en vela la imaginación y aherrrojada la voluble fantasía²⁰. Por fin, el «momento» en que era «imprescindible preguntarle al cuadro qué quería ser» para «bautizarle, fijarle», anunciaba el cercano «logro de la síntesis» entre técnica y expresión: «empezaba a parecerse a algo, y el óvalo se convertía en pera o en rostro de mujer», «según las exigencias del pequeño mundo aislado y suficiente que en el horizonte cuadrado acababa de nacer»²¹.

Equis y Zeda parte de una estructura cubista compuesta por un espacio métrico-sintáctico (39 sextinas y endecasílabo postgongorino) y dinámico (tres tiempos)²². También por la doble isotopía de motivos argumentales de fábula mitológica (*amor, viento, amadores, llama, naufragos, vendavales, muerte*) y geográficos o sustentadores del curso ficticio: *torre, muralla, almena, playa, luna, costas, desierto, mar*. Rodríguez Moñino ya recolectó algunos motivos de ambas clases: «Ausente y ciega fluye su mirada / en playas, dunas, cráteres dormidos; / lunas en tierra blanca y apagada, / paisaje frío, cuerpos ya fingidos, / do bajas nubes y declives lentos / lloran la lejanía de los vientos»²³. Forma métrica e isotopía temática se corresponden con los conceptos griseanos de *forma decisiva* e *idea previa*: para pintar es necesaria, «*a priori*, la idea de la pintura», igual que la base para un clavo no es el hierro, sino «la idea previa de la posibilidad del clavo», sin la que «se correría el riesgo de, con la misma materia, hacer un martillo», y gracias a la cual un clavo puede construirse con papel; como «no clava», esto repugna a «la razón práctica [...] del carpintero», pero «la razón pura», «la única razón del artista», «dirá sin vacilar: Eso es un clavo. Y clavará con él». Por tanto, «La materia es lo de menos»: «Lo de más —casi todo— es la forma»²⁴.

A partir de tal forma, que en *Equis y Zeda* es clásica y mitológica, se deduce una ocupación geométrica del espacio que genera una tercera isotopía, contenedora de la dimensión metapoética: *cilindro, nivel, paralela, espiral, rombo, cuadratura, diedro, arista, tangente, geometrías, redondeles, puntiagudo, recta, pendiente, desniveles*. Carezco de ese espacio para analizar en el poema de Diego su vertiente «metapoética de la fabulación creacionista del lenguaje»²⁵, así como los *rappports* entre esta tercera isotopía y el *Retrato* y el *Fernando* bocangelinos.

²⁰ G. Diego (1927b), pp. 164-165.

²¹ G. Diego (1927b), p. 165. Bautizada la obra, su referencialidad es más fácil de descubrir, lo que creo que explicaría la sensación de que en la *adrede* «Glosa a Manrique» «la coherencia es más estricta y la temática se discierne mejor» que en *Equis y Zeda* (R. Gullón, 1976, p. 10). Pero cfr. *infra*, n. 81.

²² Los del arpa, la mandolina y el laúd (A. López Castro, 1996, pp. 87-88) de «esta sonata» (G. Diego, 1970, p. 68), pero me parece que también los de su triple cronología externa: 1926 («Exposición»), 1926-1927 («Amor») y 1928-1929 («Desenlace»). Para la composición y publicación de la *Fábula*, cfr. G. Diego (1989), I, p. 405; A. Gallego Morell (1993), p. 143; J. L. Bernal (1993), p. 64; R. Gómez de Tudanca (1996), pp. 213 y 216-219, y su anotación a G. Diego / J. M. de Cossío (1996), pp. 237-238.

²³ A. Rodríguez Moñino (1934-1942), p. 272.

²⁴ G. Diego (1927b), pp. 171-172.

²⁵ J. L. Bernal (1993), p. 52, quien advirtió que *Equis y Zeda* entevera un léxico inspirado por el *Retrato panegírico* de Bocángel (*a nivel, el plomo, arquitecto, estriba, compás, tasa*) y «la teoría artística griseana y su práctica creacionista» (p. 62).

3. CLAVE ÁUREA: EL ENTUSIASMO BOCANGELINO (1924-1928)

La admiración de Diego por «el impulso lírico refrenado con humor» de la *Fábula de Píramo y Tisbe* ha sugerido una «afinidad estética» entre ésta y *Equis y Zeda*²⁶; pero entre el romance de Góngora y las sextinas de Diego no hay identidad de motivos argumentales. Además —jugaré con un posterior título taurino suyo— demasiado en público estaba *El Cordobés* siendo *dilucidado* como para que, cuando Diego la iba componiendo y a la vez impulsando la celebración de 1927 contra la desidia de casi todos sus amigos, pudiera conseguir, a lo gongorino, lo *intransferible* de su *Fábula*. No Góngora; otro fue su estímulo, mucho más oculto en y para la historia literaria: Bocángel sí, «admirable poeta que aprendió bien la lección de Góngora»²⁷.

En julio de 1924, y mientras trabajaba sobre *Medinilla* en la Menéndez Pelayo, lo descubrió Diego: «Estoy entusiasmado con las cosas de Bocángel, que es sin disputa un poeta de primer orden [...]. No tiene desperdicio». El fervor crecía con la exploración estival: «El amigo Bocángel se ha ido engrandeciendo a medida que avanzaba en su lectura. Es, sin disputa [...], de una insuperable finura» en sus «muchos» «aciertos». Opinión que avaló Cossío, hermano de Diego en gustos poéticos: «Admirable Bocángel»²⁸. Diego vio en septiembre «varias cosas más de Bocángel (y no he tenido tiempo de verlas todas)» en la Nacional. Y en una librería de Madrid adquirió «un magnífico ejemplar encuadernado y bien conservado de *La lira de las musas*», «mucho mejor» que el incompleto de la Menéndez Pelayo, donde no figuraba el *Fernando*, «una de sus piezas definitivas»; ahora, el juicio se consolida: «Leído despacio a Bocángel, me confirmo en su excelencia». Diego compartió su ejemplar con Cossío —quien temía «catastrófico» «su extravío»— y su hallazgo con Guillén, «entusiasmado de los fragmentos que le leí», y con el público de sus conferencias: «voy a Bilbao [...]. Hablaré —y leeré— probablemente de *Medinilla* y Bocángel»²⁹.

Los proyectos bocangelinos se multiplicaron: Cossío incluyó a «nuestro Bocángel» entre «los materiales esenciales» de su «antología sobre la fiesta de los toros en la poesía» (1925); Diego, que pensó editarlo para *La Lectura* (1924), afirmó: «Preparo la edición del *Retrato* de Bocángel» (1928); y aunque volcado en nuevos «versos míos» y en antologar a «mis gongorinos», trabajó en un «estudio Góngora-Jáuregui-Bocángel, minucioso y concreto» (1926), quizá el previsto para

²⁶ J. Bernardo Pérez (1989), p. 108 y (1993), p. 107, respectivamente. Un análisis gongorizante y meta-poético de la *Fábula* hay en el primero de esos trabajos (pp. 107-115), que podría haber considerado otra vertiente humorística de Góngora, así la dedicada a Hero y Leandro.

²⁷ G. Diego (1925a), p. 248. La «Epístola a Juan Larrea» (*Versos humanos*) muestra ya la doble «devoción» (J. L. Bernal, 1993, pp. 45 [n. 15] y 50): «se me ofrecen actuales / el Góngora de Hozes y mi Bocángel raro» (G. Diego, 1989, I, p. 315). También Gris atendía a la tradición: el «Greco o Zurbarán», «ciertos italianos» «y a la cabeza el divino Rafael» (G. Diego, 1927b, p. 164).

²⁸ G. Diego / J. M. de Cossío (1996), pp. 66-68. Para el proceso (1923-1925) de recuperación de *Medina Medinilla* en que participaron Diego, Cossío, Artigas y Larrea, cfr. J. Lara Garrido (2004), pp. 719-723.

²⁹ G. Diego / J. M. de Cossío (1996), pp. 78, 94, 96 y 91. A finales de 1925, Cossío volvió a solicitar el ejemplar: «Tráete, si le tienes a mano, el *Bocángel*» (p. 118).

el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* (1927)³⁰. Esta dedicación quedó sin terminar o inédita, aunque vestigios quedan de ella: sobre la «maestría» de Jáuregui publicó Diego que «en manos de un sentimental o de un imaginativo, conduce a la más auténtica y plena poesía, la de su discípulo Bocángel [...], a trechos insuperable artesano, y, sobre todo, legítimo poeta»³¹. Y prologando la *Antología poética en honor de Góngora* con su característico «estilo apasionado y nervioso» de «roces súbitos de asociaciones y atrevimientos actuales», «Soto de Rojas, Bocángel, Domínguez Camargo, Villamediana, Polo de Medina, etc., adquieren una fisonomía nueva, que no supo ver en ellos la erudición»³², por lo que ya «será imposible callar o despreciar conjuntamente —como han hecho hasta ahora nuestras historias de la Literatura— la poesía lírica del siglo XVII español»³³. Con demoradas palabras que revelan el atento estudio a que había sometido la poesía de Bocángel, afirmaba Diego en el prólogo a su *Antología*:

El Fernando recordará por su plan y por varios detalles el *Panegírico* de Góngora. No creo que tengamos en nuestra lengua un verso más escultórico que este de Bocángel. La más dura y voluminosa plasticidad se hincha en las estrofas de este espléndido poeta, de este gran Bocángel que sabe emular, no sólo a la escultura, sino a sus hermanas la arquitectura y la danza.³⁴

En una de sus «confesiones para el buen entendedor», y tras la cortina de humo de Góngora, con quien la *Fábula* «guarda, sí, una semejanza de ritmo», Diego reconoció: «tomé directamente de Bocángel» «la sextina real»³⁵. Es la estrofa de su «poema histórico *El Fernando o Templo de su fama*»³⁶, cuyas 39 sextinas son espejadas en las 39 de la *Fábula*.

³⁰ G. Diego / J. M. de Cossío (1996), pp. 117 (1925), 78 y 86 (1924), 168 (1928) y 128 (1926). En cuanto al *BBMP*, cfr.: «he prometido a Artigas un largo artículo, “Jáuregui y Bocángel”», donde «publicaré de paso trozos más significativos de Bocángel (en verso y prosa)» (p. 154); «Sobre Jáuregui y Bocángel proyecto un estudio de conjunto y dejo para entonces aquilatar sus diferencias y ensayar el análisis de la influencia y emulación gongorinas en la obra de estos dos grandes poetas» (G. Diego, 1927a, p. 32). Entre «Los jaureguistas» presentó J. M. de Cossío (1952), pp. 568-576, «El “Hero y Leandro” de Bocángel».

³¹ G. Diego (1926), p. 191, que con un romance bocangelino muestra que la afinación musical es «cosa acendrada y sensible» (p. 193) y que, alabando «el delgado oído de Jáuregui», abre un «paréntesis» para elogiar «el de su querido Bocángel», ante cuyo verso «Y hace que el arco regalado cruja», exclama, contra la enseñanza menendezpelayista: «¡Y éstos son los perversores del gusto!» (p. 197).

³² D. Alonso (1927a), p. 400, que suma el anuncio hecho por Diego en la *Antología* de sus proyectadas ediciones de Bocángel y Soto de Rojas, a esa «juventud literaria» (Gallego y Burín, Castro, Valbuena) que, «sin hacer caso de groseros ladridos», se empeñaba en un reto: «toda nuestra visión de la literatura española va a cambiar».

³³ D. Alonso (1927b), p. 448.

³⁴ G. Diego (1927a), pp. 32-33, que publicó a su manera el *Fernando* (pp. 112-119). Para la danza en Bocángel, cfr. G. Diego (2003), pp. 204-206. En 1926, Diego no conocía «otro alarde de virtuosismo descriptivo semejante» al *Orfeo* de Jáuregui, «salvo el *Tepsícore* de Arriaza. Hacen —y también la estatua [el *Fernando*] de Bocángel— un juego perfecto» (G. Diego / J. M. de Cossío, 1996, p. 122). R. Gómez de Tudanca (1996), p. 212, n. 23, sugirió que en los cantos IV-V del *Orfeo* podrían «apreciarse remotos ecos o más o menos cercanos vislumbres de parentesco de imágenes» con los de *Equis* y *Zeda*.

³⁵ G. Diego (1970), pp. 9 y 68.

³⁶ J. L. Bernal (1993), p. 62.

4. CLAVE DE FÁBULA: EL CÍRCULO VALLISOLETANO-MONTAÑÉS

El que llamaré *círculo vallisoletano-montañés del Veintisiete* estuvo formado por Diego, Cossío, Guillén, Artigas, director de la Biblioteca Menéndez Pelayo, y, entre otros más, Del Río Sainz, director de *La Atalaya*³⁷. En el círculo se cocía la recuperación de un subgénero al que apunta la estructura del título del poema dieguino (*Fábula de... y...*), así como su «aire relatado de fábula mitológica»³⁸. Subgénero áureo que estudió Cossío, cuyas *Fábulas mitológicas en España* están dedicadas «A Gerardo Diego», a quien comunicó uno de sus descubrimientos para él más sorprendente: la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Tirso³⁹.

Con el tremendismo de *Tras el Águila del César. Elegía del Tercio* (1925), otro asiduo del grupo, el legionario Luys Santa Marina, cantó la barbarie bélica en verso y prosa. Allí se lee una «Fábula de Filemón y Baucis» que, «sin renunciar a ninguna de sus taras añejas, logra acentos de conmovido y profundo fervor»⁴⁰. Mucho decir para un pésimo poema que, dedicado («los versos de esta fábula a ti lleguen») a cierto «marqués» «y legionario», escuetamente relata el alojamiento que un pobre matrimonio de ancianos ofrece a dos soldados del Tercio, regalados con «frescos quesos, sobre juncos, / y nueces, y manzanas, y dorado / pan de maíz, y de su vaca, leche / blanca espumosa, y tibia», pálido recuerdo del agasajo pastoril al peregrino de las *Soledades*⁴¹.

5. DOS EXPERIMENTOS PREVIOS (SEXTINAS XVIII Y XXXIV)

Lejos estaba Santa Marina de recurrir al signo métrico habitual de las fábulas mitológicas áureas, «la pesada y mal nivelada octava»⁴²; pero si triangulamos las claves que en los §§ 2-4 llevan al código subyacente en *Equis y Zeda*, el intertexto básico que resulta es un poema en octavas reales: la *Fábula de Leandro y Hero*⁴³, en cuya dedicatoria, «A don Juan de Jáuregui, Caballerizo de la Reina nuestra Señora, docto y admirado exceso de las musas y de los pinceles, etc.», hallaría un creacio-

³⁷ Según R. Gómez de Tudanca, este periódico santanderino se cerró en 1927 (G. Diego / J. M. de Cossío, 1996, p. 225). Del Río polemizó con la poética de Diego en 1919 (J. M. Barrera López, 2003, pp. 89-90) y presentó, con el soneto alejandrino «Elogio de este libro por José del Río Sainz», la obra de L. Santa Marina (1925), pp. 7-8.

³⁸ G. Diego (1970), p. 68. Aire que en 1963 mantendría la «Oda a Belmonte» (G. Diego, 1989, I, pp. 1380-1386), donde «a veces se presente casi la fábula mitológica o barroca» (D. Alonso, 1969³, p. 240).

³⁹ G. Diego / J. M. de Cossío (1996), p. 97. J. M. de Cossío (1952), p. 5 quiso historiar «la poesía española, a través de este género» que en 1926 llamaba «nuestros poemas líricos. Tomo notas a todo meter. Pretento estudiar [...] el modo italianizante y el gongorismo, y la suave y feliz pendiente en que el primero se dejó caer para llegar al segundo» (G. Diego / J. M. de Cossío, 1996, p. 134).

⁴⁰ G. Diego (1925b), p. 399, «compañero de promoción en años escolares» (p. 397) de Santa Marina, a quien Diego leyó «a Medinilla, y [...] le entusiasmó», y con el que contó para *Carmen*: «Quiero dar prosas de Guillén, Bergamín o Santamarina y tú» (G. Diego / J. M. de Cossío, 1996, pp. 104 y 165).

⁴¹ L. Santa Marina (1925), pp. 207-211. El texto aludido, en L. de Góngora (1927), p. 43.

⁴² G. Diego (1970), p. 68.

⁴³ G. Bocángel (1637), pp. 319-346. En adelante, *Leandro y / o* los versos correspondientes. G. Diego (1946), p. 580, llamó a Bocángel «cantor espléndido de la *Fábula de Ero [sic] y Leandro*».

nista enajenado la globalizadora intención de llevar a las *musas* de la poesía la teorización de los *pinceles* cubistas.

Probemos la hipótesis con *Equis y Zeda*, 103-8: *Así con la mirada en lo improviso / barajando en la mano alas remotas / iba el galán ladrándole el aviso / de plumas blancas casi gaviotas / por las calles que huelen a pintura / siempre buscando a ella en cuadratura*⁴⁴. Un galán busca desesperado a su dama por la cuadratura de unas calles. No hay más anécdota. La geometría de la sextina sintetiza el arte del futuro y el del pasado en dos palabras: *cuadratura* y *galán*. En versos que un cubista —Diego en esta estrofa XVIII— podría leer simultáneamente como metapoéticos, Bocángel presentó a Leandro, «Discreto el joven es, sin artificio; / no afectado galán, bello sin arte» (121-2), pues cortejó a Hero (345-60 y 409-64) con palabras de las que se hacen eco esas *alas remotas*: «detente, escucha, que excederte puedo / con alas del amor, alas de miedo» (415-6). Y en *iba el galán ladrándole el aviso / de plumas blancas casi gaviotas* se conjuntan «el furioso aviso» de Eco a Narciso (182) y el secarse de Leandro tras su travesía: «y el mezclado sudor, o tibio, o crudo, / con cuantas plumas bate amor ventila» (587-8). Por fin, las *calles que huelen a pintura* derivan de las «ciudades de olor» o jardín que rodea a la patria de Leandro: «Los confines a Abido le guarnece / huerto mayor» y «de flor y fruto se enriquece, / que ciudades de olor labra al desierto». ¿Y la *cuadratura*? Sugerida por este jardín, laberíntico, que dispuso «Dédalo: abril, de un verde laberinto, / ni sale de él ni de él se ve distinto» (505-6, 509-12).

Repitamos el ensayo intertextual con otro pasaje (*Equis y Zeda*, 199-204): *Es la hora exacta de los capiteles / que pliegan sus follajes convecinos / La historia ya de los amantes fieles / se reduce a muy pocos Apeninos / Uno dos tres tal vez quién lo diría / cuatro no más a fuerza de miopía*. «Hay en la parte donde Sesto acaba / templo grande, gran bosque y gran teatro» (*Leandro*, 137-8). Próximas al bosque (*follajes convecinos*), las «columnas» del templo (Diego dice *capiteles*, eco del «capitel» [195] de Bocángel) tenían labradas numerosas historias antiguas: «En orden circular hay cien columnas / en alto, que grabó mosaico vano / con adversas y prósperas fortunas / del griego, del egipcio, del tebano. / Relevantes estatuas hay algunas / que burlan la atención, después la mano; / finge el bulto vivaz artificioso / voluntario sosiego, no forzoso» (145-52).

El «gran cincel de Dédalo» (162) había dado relieve sobre el fondo del mármol a los «Relevantes» personajes, que, como *Apeninos*, resaltaban tanto que la gente tocaba algunos para comprobar si eran de carne y hueso. Diego sintetiza los asuntos no sólo amorosos de esos grabados en la «historia de los míseros amantes» (548), digo, en *La historia de los amantes fieles*, que —ruptura humorística no bocangelina, gongorina sí— eran *muy pocos*: *Uno* (Orfeo), *dos* (Narciso), *tres* (Ícaro), lo que da *la hora exacta* o número de historias de *Leandro*, 169-92. Quizá mirando mucho, *a fuerza de miopía*, los amantes fieles llegaran a *cuatro* casos con Venus y Adonis, a quienes se dedicaba el templo (201-8); *no más*, un giro muy de Bocángel: «tu nom-

⁴⁴ Sigo el texto definitivo de la *Fábula de Equis y Zeda* (1926-1929) en G. Diego (1989), I, pp. 389-401, citándolo en cursiva para distinguirlo de los cotejados con él. Primera aproximación (también gongorizado) de mi análisis se halla en G. Garrote Bernal (1994), pp. 104-107, 20-23 y 254-257.

bre no más es tu alabanza», «donde nace no más vive el conceto», «con las plumas no más de los arpones», «Esto el joven no más [dice]», «puede serlo no más mientras empieza» (34, 237, 320, 361, 534).

6. HIPÓTESIS ARGUMENTAL: *EQUIS Y ZEDA = LEANDRO Y HERO*

Diego construyó una escala o «esquema lineal» sobre «el profundo concepto de la representación plástica» de Gris, «medula [*sic*: con acentuación áurea] del problema». Superados los grados cero (*copia*: «no ha empezado todavía el arte»), uno (*imitación*: su primitivismo «Pretende engañarnos pero con el otro ojo nos hace un guiño») y dos (*interpretación*: su dominante «elemento intelectual» «no engaña más que a los bobos»), el «grado último» es la

Representación.— Absoluta presencia, ubicua, de lo artístico. El motivo ya no existe más que en apariencia; es una consecuencia y no un principio. Se representa sólo una noción, un ente del mundo sustancial, no una criatura tangible y adjetiva. La tangible, la adjetiva, la criatura o creatura —creación individual, que no se puede dividir, que está viva— es la obra de arte.⁴⁵

Equis y Zeda y los *Poemas adrede* son intentos de *representación*, autónoma de todo, excepto de un demiúrgico texto previo de cuyas leyes geométricas o formales se deducirá la nueva *creatura*, que pretende, a lo Gris, «revelar este mundo de nociones que esencialmente existen en el espíritu»⁴⁶. Pero lo que neoplatónicamente Diego y Gris llaman *espíritu* es, en «Azucenas en camisa», Lope⁴⁷; en *Equis y Zeda*, Bocángel (y más atrás, el ocultado Ovidio). Dados los experimentos del § 5, guiará mi lectura la hipótesis de que el argumento ficticio de la *Fábula de Equis y Zeda* se basa, en *grado tres*, sobre el mítico de la bocangelina *Fábula de Leandro y Hero*.

Entre las leyes que constituyen *Equis y Zeda* como *palimp-Sesto*⁴⁸, figura la de *única lección posible* o de no-ambigüedad, con que se alza —y por tanto se lee— la *Fábula*. Respecto a la *torre que se levanta* en el v. 11, esa ley veda, por ejemplo, la referencia gongorina a «Ciego que apuntas y atinas...» y su nueva Babel: «Una torre fabrique / del viento en la raridad, / mayor que la de Nembrot, / y de confusión igual»⁴⁹; la histórica al periódico santanderino *La Atalaya*, cuya imprenta dio la *Égloga* de Medinilla editada por Diego⁵⁰; o la metaliteraria sobre la construcción pensada por el artista ultraconsciente de «Una torre de rimas / quise elevarte. / Escalaban tus cimas / mis pisos de arte. / Naípe a naípe, el trabajo / todos los días. /

⁴⁵ G. Diego (1927b), pp. 174-175, que al fin redujo los grados a dos: la poesía «relativa» o «directamente apoyada en la realidad», y la «absoluta», «apoyada en sí misma, autónoma frente al universo real del que sólo en segundo grado procede» (G. Diego, 1941, p. 15).

⁴⁶ G. Diego (1927b), p. 175.

⁴⁷ D. Alonso (1969³), p. 239, n. 5; C. Nicolás (1981), pp. 886-887 y n. 45.

⁴⁸ Además del «Brindis» de la *Fábula*, Diego dirigió a su amigo Basilio otra sextina autógrafa, cuyo v. 3 dicta: «a ti continuo humano palimpsesto» (R. Gómez de Tudanca, 1996, p. 215, n. 27).

⁴⁹ Poema que puede leerse en D. Alonso (1980⁶), II, pp. 10 y 12.

⁵⁰ Cfr. la anotación de R. Gómez de Tudanca a G. Diego / J. M. de Cossío (1996), pp. 216 y 219.

Vino un soplo, y abajo. / Tú sonreías»⁵¹. Es que tal polisemia puede caer en el ingenio conceptista, cuyas poco bellas formas dilógicas, equívocas por económicas, se oponen a la disciplina del artista puro; la *tentación*, pues, debe rechazarse, lo que sin duda es preferir a Gris sobre Gracián:

A veces un grupo de pequeños círculos servía a la par de clavijero de la guitarra y de racimo en el plato; pero esta ingeniosa economía de formas, obligando a una sola a asumir dos alusiones representativas, acercaba el peligro del alarde acróstico, del equívoco de la imagen doble, sólo en ciertos casos bella. Por lo cual, Juan Gris — como, en general, todo el cubismo y la poesía creacionista— fué alejándose de esta tentación.⁵²

Por eso el *uso intransferible* de la retórica *adrede* no es «ejemplo extremo de la “obra abierta”»⁵³, sino todo lo contrario, pues los poemas se disponen con «la única lección posible»⁵⁴. La *torre* de la *Fábula* será entonces señal intertextual que apunte a la morada de Hero, un muy relevante espacio del *Leandro*: «Besa la torre el mar» (109).

7. SALCEDOCORONIZACIÓN ARGUMENTAL

Aunque «la *Fábula* está fuertemente “protegida”, dada su alegoría creacionista, contra cualquiera que intente *salcedocoronelear* con ella»⁵⁵, someteré, si poco doctamente, el argumento de sus tres partes y pico a ese afán. Casi medio siglo después de publicada, Diego «no» había «abandonado la idea de comentar» «mis intenciones» y «lo que los eruditos llaman fuentes, que en este caso serían recovecos de la conciencia, supraconciencia o subconciencia más o menos reminiscente o creadora», pero seguía esperando que otro lo hiciera: «¿O todavía queda algún valiente que se atreva a intentarlo a su soberano antojo y con perfectísimo derecho?»⁵⁶. Desde el principio, pensó Diego en revelar los trucos de su *representación*:

Si algún libro mío solicita un comentario o, cuando menos una explicación, es la *Fábula de Equis y Zeda*. Al poco tiempo de escribirla y a la vista de las indudables

⁵¹ Enviado el 18-11-1924 por G. Diego a J. M. de Cossío (1996), p. 84, se incorporó a *Versos humanos* (G. Diego, 1989, I, p. 274).

⁵² G. Diego (1927b), pp. 165-166. Cfr.: «El ingenio es el verdadero gusano que va a atacar la carnosa fruta tan difícilmente llevada a sazón. (Cuidado con el ingenio, amigos de 1927.) No se libran ya Bocángel, ni Ulloa, ni Polo de Medina» (G. Diego, 1927a, p. 39).

⁵³ S. Rivera (1999), p. 163.

⁵⁴ G. Diego (1941), p. 16.

⁵⁵ J. L. Bernal (1993), p. 63. También R. Gómez de Tudanca (1996), p. 208, lo cree así: «La autonomía creativa de la *Fábula* [...] no nos permite *salcedocoronelear* en esta escultura-sonata hermética».

⁵⁶ G. Diego (1975), p. 251, que de nuevo daba la pista decisiva: la «lectura» de la *Pasión* de Rodríguez Moñino «es mucho más fácil que la de mi poema, como la de un Bocángel o un Soto de Rojas que la de Góngora» (p. 252). Prueba de que se trata de una clave es que la primera parte del enunciado no es cierta.

dificultades que suscitaba [...], sugerí a algunos amigos, entre los de mi edad y entre los más jóvenes que acababan de ser mis discípulos, que se atrevieran a un comentario estrofa a estrofa y aun verso a verso, al modo de los eruditos gongorinos en el siglo XVII. Por supuesto, yo les ayudaría.⁵⁷

Uno de aquellos jóvenes fue Antonio Rodríguez Moñino, que en 1934 pretendía «hacer a sus expensas una edición limitadísima de mi *Fábula*, para la que le he prometido un autocomentario, no sé si estrofa por estrofa o de conjunto»⁵⁸. El proyecto no se realizó, pero «poeta sensible», «cultísimo conocedor del culteranismo y de la poesía de aventura del siglo XX» y «poseedor de una intuición finísima», Rodríguez Moñino compuso las 26 sextinas de *Pasión y muerte del arquitecto. Tiempo apócrifo de la Fábula de Equis y Zeda*, imitación continuadora en que iba a «adivinar [...] en qué consiste la trama secreta del poema que aspira a ser creado» «con los más nobles ecos de los poetas del siglo XVI y del XVII»⁵⁹. O como escribió Rodríguez Moñino: «apenas revivió siglos pasados / cuando pudo extraer lírico escombros / de la ascensión de olvidos recordados»⁶⁰.

Además de repetir el nombre de Bocángel cada vez que se refirió a *Equis y Zeda*, Diego se limitó a reconocer, en la sextina con que dedicó la *Fábula* a Cossío⁶¹, que el poema «cela y revela miembros virginales»; según mi hipótesis, los de Hero, «virgen noble» y «virgen única en belleza» (*Leandro*, 387, 425). En esa dedicatoria en verso, Diego animaba a su amigo a que «doctamente salzedocoroneles» con las «reales sextinas irreales» de *Equis y Zeda*; pero Cossío tampoco lo iba a hacer: en el «Epílogo» de las *Fábulas mitológicas*, dedicado a su agotada descendencia en los siglos XIX y XX, sólo indicó que, tras Rubén Darío y Antonio Machado, «apenas nada. Y si puede ser, menos que nada. Gerardo Diego, el gran poeta, nos convierte el mito en álgebra» y con «técnica creacionista consigue [...] recordar los viejos tópicos añejos de las viejas fábulas»⁶². Bien sabría Cossío que *salcedocoronelear* era algo peyorativo para un Diego displicente con la «imperturbable serenidad de policía» de Salcedo Coronel⁶³. Quien, por cierto, dialogó en soneto con su amigo Bocángel: «Cese ya de un engaño repetido / la confusión, oh Fabio [...]»⁶⁴.

⁵⁷ G. Diego (1970), p. 67.

⁵⁸ G. Diego / J. M. de Cossío (1996), pp. 189-190.

⁵⁹ G. Diego (1975), pp. 251-252.

⁶⁰ A. Rodríguez Moñino (1934-1942), p. 269.

⁶¹ G. Diego (1989), I, p. 604. Facsímil del autógrafo de 1932 en R. Gómez de Tudanca (1996), p. 221.

⁶² J. M. de Cossío (1952), p. 848, que añadió tres lugares mitológicos del Veintisiete: uno de Lorca, «Narciso» (*Canciones*); y dos de Alberti, «gentil niño Narciso» (*Cal y canto*) y «¡Jee, compañero...» (*El alba del alhelí*). Nótese la similitud con el texto de Diego sobre Santa Marina (*supra*, n. 40).

⁶³ G. Diego (1924), p. 82, que sentía «admiración por el caudal derrochado en las venerables glosas» de los comentaristas gongorinos del XVII y «decepción por el sentido de aquella investigación exúbera, toda ella destinada a probar que para todo había precedentes y que el mayor mérito de don Luis era haber leído mucho y saber decir una vez más lo que ya se había dicho, y cuantos más siglos atrás mejor» (G. Diego, 2003, p. 95). Así es la filología, porque así es la poesía: «el aire relatado de fábula mitológica» «tampoco es exclusivo» del XVII, «sino que ya existe por lo menos desde Ovidio» (G. Diego, 1970, p. 68).

⁶⁴ *Apud* G. Bocángel (1637), p. 153.

8. «BRINDIS» (I, 1-8) Y «EXPOSICIÓN» (II-XIV, 9-84)

Como Bocángel dedicaba el *Leandro* a Jáuregui, «A ti, del Betis hijo prodigioso», «se prohija este aliento numeroso, / y se conduce a ti, de ti inspirado» (17, 19-20), el «Brindis» se cohesiona, como luego la sextina XXI, sobre la triple anáfora impar *a ti* (1, 3, 5), desde la que *brindo equis y zeda*, poema *en tres tiempos* (6), a *Basilio* (1)⁶⁵.

Entre Abido y Sesto, donde vivían respectivamente Leandro y Hero, un estrecho separa «de Europa al Asia por espacio breve», sobre el que Jerjes extendió con sus barcos una «trémula puente» para ir contra Grecia (44, 75). Bases para el *rapport de cerca de un valle donde un puente ha inflado / el lomo del calor que se avecina* (9-10). Si este próximo *calor* alude al mes que anuncia el verano en la sextina XV y al incendio de amor entre Leandro y Hero, el mar «Helesponto» (72), visto por Bocángel como «selvas de vidrio o páramos de plata» (48), es ahora *valle* al que cercan las «eternas rocas» de Sesto y la altura de Abido, «siempre sobre la mar» (82, 84). Sintagma éste que repercute en *Sobre el amor del delantal planchado* (9): sobre él *se levanta la torre* (11) de Hero.

Diego aísla también del original bocangelino la *tarde* y la *muralla* (19-20). Ésta es afín a la metáfora de Hero, «muro solitario», y a la designación del templo del que era sacerdotisa: «Apártanse en distancia indivisible / Leandro a Abido, la doncella al muro». Es el templo de Venus: «Del crédulo devoto el don sincero / esconde el muro» (106, 473-4, 197-8). Primer *esconde* que sugiere el *secreto* de Diego, derivado del culto oculto a Venus y Adonis, cuyo rito sacrificial oficia la Hero (201-88) vigilada por una anciana: «sierva de antiguo pelo al sol me esconde» (394). Secreto dentro del secreto, a la sacerdotisa se accede con una *llave* (21) que, reorganizando la referencia bocangelina al encuentro amoroso entre Hero y Leandro truncado por el amanecer («las doradas llaves / de la prisión de Febo» que «la aurora» «a las puertas aplica del oriente» [630-2]), metaforiza el acceso del joven a la virgen: ambos acordaron que él cruzara todas las noches el mar a nado, hasta llegar al lecho de ella. Quedaba así alimentada la esperanza, cuyo *color por todo amigo* (21) es —al final lo sabremos— *el color verde* (192)⁶⁶. Esa esperanza recorrerá, ida y vuelta, la dirección *del olivo al secreto y viceversa* (22): desde el «huerto» (506) de Abido hasta la escondida morada de Hero, trayecto que es «el secreto a la noche encomendado» (612). El acuerdo entre los enamorados se había cerrado tras el rito venusino, cuando «la noche a la luz desafiaba» y «se enlutan ya las horas» (330, 399), es decir, muy al atardecer: *Una tarde de aquéllas sin testigo* (19), en que ambos celebraron su «boda infausta», contemplada en la «selva» por «fantásticos

⁶⁵ Basilio Fernández López, alumno en el Instituto Jovellanos y poeta creacionista (R. Gómez de Tudanca, 1996, pp. 214-215). En 1929 Cossío se «alegraría» de «que os decidierais Basilio, Luis y tú a hacerme una visita»; en 1931 manda saludos «el firme y gran Basilio, que está hecho un cabo de Infantería, verdaderamente bizarro» (G. Diego / J. M. de Cossío, 1996, pp. 183 y 188).

⁶⁶ Cfr. «Primavera» (*Manual de espumas*): «Limones y planetas / en las ramas del sol / Cuántas veces cobijasteis / la sombra verde de mi amor» (G. Diego, 1989, I, p. 167); y por su relación, ahora evidente, con *Equis y Zeda*, la «fábula» de «Leyenda» (*Biografía incompleta, I [1925-1929]*) y su «secreto verde entre las ruinas» (G. Diego, 1989, II, p. 279).

testigos» (465, 469, 472) que, como *fantasía* «vale lo mismo que imaginación» (Covarrubias), resultan inexistentes o supuestos: *sin testigo*, pues.

Sintácticamente, las sextinas IV y V son interdependientes: *Una tarde...* (IV), *el viento... recogía...* (V). Con el buen tiempo, Leandro cruza el mar a nado y «veces mil» (649) llega al lecho de Hero (569-656). El joven había previsto que el clima favorecería su empresa: «el mar molesto / me trocará su orgullo en mansedumbre» (461-2), pues aún no actuaba ese *viento que de todo hace botellas* (25), la tempestad de los naufragos que embotellan sus mensajes de socorro. En su pasión, el nadador despreciará «con rasgado ademán» el peligro de ese viento y dará en «naufragante» (706, 770); no menos que su amado, Hero terminará «sorda» (665) para «el ruido» de una «tempestad sonora» que hace *orejas tiernamente desdobladas* (26) y «tronca el ruego / del joven, muy devoto y nada oído» por los vientos y dioses a los que se había encomendado (732-4).

Pero por ahora el viento se mostraba benévolo y *recogía su cola de ocho huellas* (27), la formada por el «escuadrón de vientos imperfeto» que causan la tormenta: «De la horrisona cárcel salen, varios, / Céforo, Bóreas, Aquilón y Noto» (763, 721-2). También la imagen de las *palmas* (28) del viento procede de otra bocangelina, que muestra el rítmico romper de las olas sobre el «escollo»: «Besa la torre el mar, y su fiera / allí reduce a aplauso tributario» (112, 109-10).

El manierista Diego salta, pues, hacia delante y hacia atrás por el *Leandro*, sus pasajes cortando y pegando⁶⁷. Técnica que extiende a otros textos: desde *la almena más alta* de su torre, la sacerdotisa Hero es *un ciervo bueno* (31) que con su luz guía *al misticismo* (la ciencia del amor) a Leandro, cuyo *analfabetismo* desconoce los secretos de la venusina iniciación misteriosa (249-80). Diego aplica al arquetipo místico del ciervo la imagen *deportiva* de sus *cuernos* como *doble esquí* (32-4), y cruza a Bocángel con fray Juan de la Cruz, autor de otro poema en 39 estrofas: «el ciervo vulnerado» que «por el otero asoma / al aire de tu vuelo» (CA 12), traducido como «Esposo», acude a la gimiente esposa «porque en los enamorados la herida de uno es de entrambos», y tiene «la propiedad» de «subirse a los lugares altos»⁶⁸. Digamos que a *la almena más alta*: pasando de Bocángel al fray Juan homenajeado *adrede* en «Palabras proféticas»⁶⁹, Diego usa la técnica de saltos lógicos del carmelita⁷⁰. El enlace entre éste y Bocángel es *la almena*: en «solitaria almena» se «esconde» Hero (393-4), a quien su amado dijo que «desde las tuyas, desde mis almenas / el aire quieto juntará las voces» (445-6). Ya se sabe que la también ovidiana *Noche oscura* lo había llamado «El aire de la almena»⁷¹.

⁶⁷ Casi como el «admirado poeta» que menciona G. Diego (1924), p. 85, y que «obtenía aislando, según el giro del ritmo, determinados versos»: así, en «que espejo de zafiro fue luciente / la playa azul, de la persona mía» (*Polifemo*, 419-420), hallaba la «belleza imponderable» de «la playa azul de la persona mía». La misma anécdota es atribuida a «cierto poeta que yo conozco» por A. Reyes (1986), pp. 102-103.

⁶⁸ J. de la Cruz (2002), pp. 18 y 88-89.

⁶⁹ G. Diego (1989), I, p. 387.

⁷⁰ En realidad son saltos entre mitos ovidianos (G. Garrote Bernal, 2005). Diego dispuso en 1989, como fray Juan, lo que llamaré una *Fábula B*, añadiendo dos estrofas *olvidadas* que, por su ruptura con la historicidad del poema cubista publicado en 1930, no considero en mi comentario.

⁷¹ J. de la Cruz (2002), p. 207.

Convertida Hero en *ciervo*, el joven Leandro es *rueda en flor* (36), como en Bocángel: «Ágil se otorga al agua sosegada, / y cuanta arroja el brazo, el pie la hereda; / pavón cerúleo, deja dibujada / ojosa espuma en cristalina rueda» (569-72), «imagen digna de Góngora» que conecta «los movimientos que hace Leandro al nadar con la rueda abierta de un pavo»⁷². «En la patria ribera» de Abido (la *playa* de Diego), el impaciente joven espera, «si le es posible», mientras planea su travesía o «estudia el rumbo» para salvar la «distancia indivisible» (477-9, 473). Así que la rueda había sido arquitecto: *De punta a punta de arpa un arquitecto / recorriendo su playa infatigable / calculaba el perímetro perfecto* (37-9); *obtenido el nivel*, el arquitecto *desplegaba el rayo* (41-2), imagen deducida de la metáfora bocangelina sobre la voz de Leandro, que «quiso hablar, y un suspiro como trueno / del rayo de la voz salir procura» (285-6).

Ahora, la geometrización cubista transforma la *brisa* y el *viento* en *mecanismos* de un artefacto que, como *giraba en engranaje* (43-4, 46), se basa en la *rueda* del nadador, máquina perfecta —según el ya futurista Bocángel— que «es vela, es remo, es nauta y es navío», aunque termine «nauficante» (576, 770), a lo que apuntan los *dedos naufragos* (59) de la sextina X, cuando el Neoleandro de Diego está a punto de echarse al mar: *El arquitecto en posesión de orla*, o que ha terminado su carrera (académica) después de pasar varios exámenes natatorios, *aplica ya peldaños de incremento / hacia la llama en ave de la borla* (55-7). Es que se acerca a la «luz» o *llama* de Hero, siguiendo su plan: «Fulminarás la tiniebla ciega / con luz nocturna, norte a mi deseo, / que a Sesto me conduzca desde Abido» (453-5).

En las sextinas XII-XIII, conectadas desde los anafóricos *Pero mientras... e Y mientras...* (67, 73), la noche es aliada del Neoleandro. La metamorfosis de las estrellas en homenaje al sol muerto, operada por Bocángel («Ya por el sol, que fenecido había, / el zafir celestial ardió diamantes» en «el templo de la noche» [545-6, 552]) es trasvasada a la *ceremonia de correspondencia* o de *rapport* de la sextina XII: *Pero mientras el sol por contrapeso / al sumirse en la bolsa de conciencia / hace ascender al firmamento impreso / en ceremonia de correspondencia / y todas las estrellas salvo alguna / en columna gradual miden la luna* (67-72). El «racional bajel» (*Leandro*, 460) cruza entonces el estrecho, es decir, que *su barba el arquitecto abre y bifurca / y a bordo de ella costas de arpa surca* (77-8), de acuerdo con el dictado «Tántalo del mar, sulco y le ignoro» (498). La sextina XIV glosa tal *góndola barba*, sobre cuyas *dos puntas* el Neoleandro *navegaba / por el jardín de curvatura brava* (79-80, 83-4) o mar, *hasta [...] limitar al sur con la mentira* (81-2), pues Hero y Leandro, «ladrón esposo», ante el previsible rechazo del «anciano padre» de ella, ocultaron su amor y su aventura: «nos unirá clandestino Himeneo» (456, 450, 452).

⁷² Nota de T. J. Dadson a G. Bocángel (1637), p. 338.

9. «AMOR» (XV-XXIX, 85-174)

El lema *Góngora, 1927* desvía la mirada intertextual del lector de *Era el mes que aplicaba sus teorías / cada vez que un amor nacía en torno* (85-6)⁷³ hacia «Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa / —media luna las armas de su frente, / y el Sol todos los rayos de su pelo—, / luciente honor del cielo, / en campos de zafiro paze estrellas»⁷⁴. Fragmento muy imitado por los convocados en 1927 —adviértase la cursiva del lema— en la *Antología poética en honor de Góngora*; así, por dos poetas favoritos de Diego: el Lope de «Érase el mes de más hermosos días, / y por quien más los campos entretienen, / señora, cuando os vi...»⁷⁵, y Bocángel, que sitúa en el «lustró» anual la acción previa al enamorarse de Hero y Leandro: «Era del año el lustró lisonjero / cuando el planeta, a quien se debe el día, / los cuernos inflamó del toro fiero / y luego de ellos el abril vertía» (217-20).

No aclara mucho que la sextina XVI despeje *Zeda* como *Ella*⁷⁶; sí que Diego ponga a la sacerdotisa Hero, que «en sagrados retiros se disfraza», no una «sacerdotal venda» (251, 274), sino un *vestido combo* (91), y que deduzca la geometría de su imaginable túnica talar: *Del hombro al pie su línea exacta un rombo / que a armonizar con el clavel se atreve* (93-4). Bocángel comparó el protegido retiro de Hero no con el clavel, sí con la rosa: «Tal entre rayos de nativa espina / en muda soledad vive la rosa» (113-4); pero aquél pudo ser sugerido, fonética o musicalmente, por el verbo *clavar*, que dos veces se refiere a la oficiante sacerdotisa: «en el suelo / [...] trémula rodilla / clavó, clavó los ojos en el cielo» (257-9). *Rapport* que, dicho con verbo gongorino (*atreve*), se amplía cuando Hero aparece bajo su vestido como *proyecto de arcángel en relieve* (92), donde resuena —correspondencia de clave musical— el nombre de Bocángel.

Hero actualizó tal *proyecto*, o potencia angélica, desnudándose: «todos la miran» «con exceso o vicio» cuando «la sacerdotal venda depona / la ninfa» y «al pueblo se propone» (274-7). Inevitable era que Leandro se enamorara (281-304): humorísticamente (a lo Hero y Leandro gongorino pues), *Amor amor obesidad hermana* (97) injerta un eco del soneto XXVII de Garcilaso, «Amor, amor, un hábito vestí», en la idea de gordura que conlleva la Hero invadida por el amor o «hinchada a soplos de anhelar» (380). Tal metáfora y el campo semántico labrado por Bocángel, «duda si es posible / gozarse» (291-2), muestran a la virgen henchida de gozo, por decirlo con la frase hecha de la que dependen la *obesidad* y el *soplo de fuelle hasta abombar las horas* (98). Y éstas apuntan a la franja de la madrugada en que Hero y Leandro, sin dudarle ya, se gozaban, tiempo tan efímero que dura *de seis a siete* (102): «No me verá jamás la Aurora en Sesto»; «la aurora / los dividió» (457, 649-50).

⁷³ Como tantos otros, S. Rivera (1999), p. 155, ve sólo aquí la huella gongorina.

⁷⁴ L. de Góngora (1927), p. 39.

⁷⁵ Lo advirtió J. L. Bernal (1993), p. 47 y n. 23. Es el soneto «Dice el mes en que se enamoró», de *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos* (Lope de Vega, 1983, p. 1342).

⁷⁶ «No falta la descripción de la incógnita y de su atuendo en versos en que triunfa, pese a su intención, la alusión metafórica» (J. M. de Cossío, 1952, p. 848).

Tras el intervalo de amor, Hero va a *encontrarse al salir una mañana / que Dios es Dios sin colaboradoras* (99-100), pues Venus seguirá siéndolo aunque pierda una de sus sacerdotisas. Es que Leandro convenció a Hero de que «confundes la deidad y el ministerio» (420) y de que lo dejase todo por él. Hablaba como enamorado que fundirá el agua del mar con el fuego de la pasión, y que en mar (*es azul la mano del grumete* [101]) o pez se convertiría tras cada paso del estrecho: «Menos del mar que del amor desnudo», pareciera «si no humanado pez, hombre escamoso» (585, 596). Es entonces cuando «la virgen, digo, que enjugarle pudo / en linos» seca y «el cuerpo penetrado abriga» de su enamorado, y éste «las señas del mar todas sacude, / de aromas süavisimos lavado» (589-90, 599, 609-10), lo que se transforma en *Y vedla aquí equipando con jabón tierno / globos que nunca han visto las espumas / vedla extrayendo de su propio invierno / la nieve en tiras la pasión en sumas* (109-12).

La última noche *contempla el amador como hipótesis a la amada, y disuelve sus dos manos en menguante* (117-8, 120): alzadas al cielo, éstas desaparecen con la luz de la Luna (133), objetivo del Neoleandro en una plegaria que ocupa las sextinas XXI-XXVIII y que, en este poema sin signos de puntuación, enmarcan las comillas de discurso directo (121, 168). Nada nuevo: en su noche final, y ante el mar tempestuoso, Leandro eleva una plegaria a Eolo y Aquilón, a Cintia y a Neptuno (681-704) o «exclama al mar, al viento y a la luna» (680), a quien dice: «Y tú, inconstante Cintia (pero estable, / si atiendo a mi discurso), tu horizonte / argenta, baña el mar» (689-91), lo que da pie a *Y tú inicial del más esbelto cuello* (139). Cuando se dirige (134-6, 138) a la luna llena (*plenilunio*) con imagen creacionista que convierte al satélite en un globo (*inflada de un gas*) tan hinchado que puede reventar (*no estallen tus mejillas llenas*), la postura de hinojos del Neoleandro (*contempla mis rodillas doloridas*) trasvasa la que adoptó la Hero oficiante de Venus: «trémula rodilla / clavó» (258-9). Por lo demás, *si [...] / mi sed desdeñas / no olvides canjear mis contraseñas* (129, 131-2) apunta al sediento de amor Leandro, «hidrópico de fuego» (297), así como al convenido intercambio de señales luminosas entre los amantes: «que el ausente / no se permita al mar sino alumbrado / de firme antorcha, ni ésta se presente / sino al mar» (553-6).

Leandro solicitó protección a la Luna a cambio de una mínima ofrenda: «por mí te hable / no soñoliento Endimión al monte» (691-2), lo que da pie a la relación que en el «canto central» de *Equis y Zeda* presenta «un como asunto, deliberado, de obsequio de amante a amada, de Polifemo a Galatea»⁷⁷ en la serie de promesas de las sextinas XXIV-XXV (*haré, daré, extraeré, expondré, traeré*). Inspiró el cruce entre Bocángel y Góngora la alta autoestima del galanteador de Hero («Leandro soy de Abido; alguno apenas / me ignora», «Nobles mis padres son, cuya riqueza, / quien se atreve a contarla, sólo empieza» [441-2, 447-8]), que en efecto deriva del canto de Polifemo: «Pastor soy, mas tan rico de ganados, / que los valles impido más vacíos» (385-6)⁷⁸. La plegaria de Leandro a Cintia se injerta, pues, en el escueto ofreci-

⁷⁷ G. Diego (1970), p. 68. Cfr. *Polifemo*, estrofas 46-58 (D. Alonso, 1980⁶, III, pp. 227-285) y J. M. de Cossío (1952), p. 848: «las ofrendas polifémicas tienen, asimismo, su lugar o alusión» en la sextina XXV.

⁷⁸ Cfr. también: «mi estirpe, cual mi faz, es generosa» y «Bien soy mayor que el que gozó tu diosa» Venus (*Leandro*, 437, 435) y «Del Júpiter soy hijo, de las ondas, / aunque pastor» y «serás a un tiempo en estos horizontes / Venus del mar» (*Polifemo*, 401-2, 463).

miento («arco, digo, gentil, bruñida aljaba, / obras ambas de artífice prolijo» [457-8]) del cílope: *Yo haré un camello / del viento que en tus pechos desaltera / y para perseguir tu fuga en chasis / yo te daré un desierto y un oasis // Yo extraeré para ti la presuntuosa / raíz de la columna vespertina* (141-6). Una *columna vespertina* que también deriva de Bocángel, en tanto Venus «es estrella», «la Estrella Diosa» o lucero del alba, que protege a los enamorados: «conforme estrella / une dos almas» (421, 388, 304-5).

Y sigue el Neoleandro: *Yo en fiel teorema de volumen rosa / te expondré el caso de la mandolina* (147-8). Para que lo leyera en 1926, en el homenaje granadino a Soto de Rojas⁷⁹, Diego había enviado «Amor» al «devotísimo y disperso juglar Federico», y un año después sugirió que los versos «Yo, en fiel teorema de volumen rosa, / te expondré el caso de la mandolina.» (así, con puntuación) habían inspirado el «Teorema de la copa y de la mandolina», exhibido, con otros dibujos de Lorca, en las galerías Dalmau. Diego relacionó el primero de esos versos con la editorial en que Lorca había publicado *Canciones* y en que él pensaba hacer lo mismo con su *Fábula* completa: «quiero decir cuatro cosas a propósito de esas otras *Canciones* poéticas, “en fiel teorema de volumen rosa” editadas, con la habitual pulcritud de los demás suplementos de *Litoral* (Málaga)»⁸⁰. El Neoleandro, pues, promete exponer en libro su teorización sobre la lírica o la *mandolina* que apunta al arpa del jaureguino Orfeo. Pero esto pertenece a la dimensión metapoética de la *Fábula*, que de momento debo orillar.

La amplia serie de promesas termina aludiendo al *rombo* de Hero (cfr. v. 93), su «marino esposo» (*Leandro*, 496) y el plan de ambos, en que no hará falta insistir: *Yo inscribiré en tu rombo mi programa / conocido del mar desde que ama* (167-8).

10. «DESENLACE» (XXX-XXXIX, 175-234)

La «arena muda» y las «arenas infelices» (565, 793) de las playas de Bocángel, así como la «ardiente arena» (737) que había inspirado el *desierto* (144) de Diego, son transmutadas por dos adjetivos (*gris madura*) que metapoéticamente remiten a Juan Gris y a la consolidación creacionista de su teoría estética: *Y la vida entre un margen de constancia / y otro de arena gris madura corre / atando un nudo en torno a cada torre* (178-80). Esa constancia de todas las noches —el ir y venir nadando de Leandro, el esperar de Hero con su antorcha— une las dos torres («desde las tuyas,

⁷⁹ Según la crónica «Homenaje a Soto de Rojas, II» (*El Defensor de Granada*, 30-10-1926), Lorca elogió al «joven y audaz poeta de vanguardia Gerardo Diego, que, aunque ausente, tomaba parte en el homenaje con un fragmento provisional del poema titulado *Equis y Zeda*», y al que llamó «el verdadero pontífice del “creacionismo” [...], uno de los más formidables esfuerzos para construir la lírica sobre una sustancia puramente estética [...]». Seguidamente leyó la bella y rarísima *Fábula de Equis y Zeda*, que fue muy aplaudida y suscitó varios comentarios entre el público» (*apud* F. García Lorca, 1971¹⁶, p. 1691).

⁸⁰ G. Diego (1927c), p. 381, donde se incluye esta pregunta retórica: «¿Conocía el dibujante estos versos de un amigo suyo? [...] La coincidencia es singular». En cuanto al «juglar» Lorca (p. 380), en 1925 había escrito G. Diego a J. M. de Cossío (1996), p. 95, que era «un gran poeta innegable, aunque lo sea en un sentido muy distante del nuestro. Escribe versos como un juglar aristócrata (valga la paradoja) con más intuición cordial de poeta que conciencia creadora».

desde mis almenas» [445]) donde vivían ambos enamorados.

«El agua lucha con amante fuego» y a Leandro «hiérole el mar sacrílego» (729, 727), pero el nadador enamorado, si *rueda* antes ahora *bicicleta*, no se para: *ni se detiene libre fija quieta / óptica de la fe la bicicleta* (185-6). Pero todo se precipita en la pérdida del *ciervo ajeno* (181), *el arcángel del proyecto* o Neohero, y del *arquitecto* Neoleandro, que en la «furia / del mar» «bebe la muerte» (743-4, 747): *Pendiente sin opción pendiente en suma / cruel como la conducta de la espuma* (197-8). Tras la manriqueña sextina XXX (*resbala de pie el río pierna unida / Y la vida [...] corre* [177-9]), ambos amantes son objeto del *ubi sunt?* de la estrofa XXXII: *Dónde va con su barba el arquitecto / si de la playa se alejaba el arpa / Dónde voló el arcángel del proyecto / y ella —rombo o clavel— a qué hora zarpa* (187-90). Eso era el río postmanriqueño de Diego: la vida anegada en la «tempestad» (749), tras lo que «todo el mar los sepulta, / todo el viento» (823) a Hero y Leandro⁸¹. Ocurrió que *La luna acecha esbelta sin remedio / el cero ocho de los vendavales* (193-4) y que estos causaron a Leandro la *muerte* (195), lo que precipitó el suicidio de Hero, que «se abalanza / desde la almena que termina el muro» (819-20), es decir, que *voló el arcángel*. Con este modo humorístico, análogo al gongorino de «Arrojose el mancebito...» —romance sobre los «dos huevos» que fueron Leandro «pasado por agua» y Hero «estrellada»—, el poema «Consejo», de *Biografía incompleta, I* (1925-1929), sintetizó el mismo final: «Porque la vida es bella / cuando en la esquina rompeolas / un naufrago se mella / y del piso descende a recogerlo / un rollo virgen de pianola»⁸².

El poeta que ha guiado a sus marionetas intertextuales, de trecho en trecho (*azar*) saltando *al arbitrio del que canta* (12) por el poema de Bocángel y otros áureos, va a terminar: *Nuestra mano de azar sus hilos pierde / y sobre el piano olvida el color verde* (191-2). Base de tal dimensión metapoética vuelve a ser el intertexto bocangelino, en tanto los *hilos* remiten a los que corta la Parca: «Átropos prepara / al estambre fraterno la tijera» (709-10). Bocángel sentenció que «Allí murió Cupido» (829) y Diego *que patinas / juntos los pies unidas tus dos alas* (205-6). Pero, en su vuelta *hacia atrás*, a los viejos textos, el mundo moderno del *asfalto* mantiene el canto legendario, la conversión mítica que había comenzado con la ceremonia por los amantes fallecidos: «Sesto después, en funeral oficio, / himnos mil sobre el féretro derrama / y hace que vivan en su precipicio / los amantes la vida de la fama» (825-8). Una ceremonia amplificada en las sextinas XXXV-XXXIX y que Rodríguez Moñino explicitó al sustituir el *álamo* dieguino por el ciprés: «¿Qué fosa paralela a su figura, / qué hambre en gusano, qué madre muerta, / qué losa, qué ciprés, qué sepultura / serán su inerte y apagada alerta? / ¿Qué hombres asomarán sus agitadas, / sobre la tumba —lejos ya—, miradas?...»⁸³.

Mas ya el álamo aguza y silba el pito / y el asfalto hacia atrás sube hasta el mito

⁸¹ La «Glosa a Manrique» apunta a «Ve, discreto mensajero...» (J. Manrique, 1986, pp. 192-200), pero su serie *rocas, la luz paga con creces, olas, espumas, amores, se estrellen, surco, peces, claven, duda / de mujer, del caracol aprende / laberinto, hiende / su recinto, hipótesis de llama, locura / indivisible, hilotemoria* (G. Diego, 1989, I, pp. 382-383) es ahora relacionable con la neohistoria de Hero y Leandro.

⁸² L. de Góngora (2000), I, p. 113; G. Diego (1989), II, p. 281.

⁸³ A. Rodríguez Moñino (1934-1942), p. 273.

(209-10): Hero y Leandro sobreviven en Museo y Ovidio, en Boscán o Góngora; todos laten en Bocángel, que da vida a la creacionista *Equis y Zeda*, doble incógnita que, despejada, revela un argumento codificado, *salcedocoronelizable* o racional. Lo que es decir —Rodríguez Moñino lo probó porque lo supo— de nuevo poetizable.

OBRAS CITADAS

- ALONSO, Dámaso: sobre G. Diego (1927a), *Revista de Occidente*, XVIII, año V, n° LIV (diciembre 1927a), pp. 396-401.
- ALONSO, Dámaso: sobre G. Diego (1927a), *Revista de Filología Española*, XIV (1927b), pp. 426-428.
- ALONSO, Dámaso: «La poesía de Gerardo Diego (desde la altura de su “Alondra”», *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969³, pp. 231-255.
- ALONSO, Dámaso: *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1980⁶, 3 vols.
- BARRERA LÓPEZ, José María: «La prosa ensayística de Diego sobre *Ultra*», en F. J. Díez de Revenga y J. L. Bernal Salgado, eds., *Memoria y literatura. Estudios sobre la Prosa de Gerardo Diego*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2003, pp. 79-94.
- BERNAL, José Luis: «Creacionismo y neogongorismo en la poesía “adrede” de Gerardo Diego», en J. L. Bernal, ed., *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Madrid, Universidad de Extremadura, 1993, pp. 43-65.
- BERNARDO PÉREZ, J[osé]: *Fases de la poesía creacionista de Gerardo Diego*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1989.
- BERNARDO PÉREZ, J[osé]: «Las trenzas de la cometa. En torno a la aventura creacionista de Gerardo Diego», en J. L. Bernal, ed., *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Madrid, Universidad de Extremadura, 1993, pp. 97-110.
- BOCÁNGEL, Gabriel: *La lira de las Musas* [1637], ed. T. J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985.
- COSSÍO, José María de: *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- CRUZ, san Juan de la: *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. P. Elia y M. J. Mancho, prel. D. Ynduráin, Barcelona, Crítica, 2002.
- DI STEFANO, Gianfranco: «Clasicismo y creacionismo en los *Poemas Adrede* de Gerardo Diego», *Prohemio*, V, 2-3 (1974), pp. 253-270.
- DIEGO, Gerardo: «Un escorzo de Góngora», *Revista de Occidente*, III, año II, vii (enero 1924), pp. 76-89.
- DIEGO, Gerardo: «Don Luis de Góngora y Argote», *Revista de Occidente*, IX, año III, xxvi (agosto 1925a), pp. 246-251.
- DIEGO, Gerardo: sobre L. Santa Marina (1925), *Revista de Occidente*, IX, año III, xxvii (septiembre 1925b), pp. 397-399.
- DIEGO, Gerardo: «El virtuoso divo Orfeo», *Revista de Occidente*, XIV, año IV, xli (noviembre 1926), pp. 182-201.
- DIEGO, Gerardo: *Antología poética en honor de Góngora, recogida por Gerardo Diego. Desde Lope de Vega a Rubén Darío* [1927a], Madrid, Alianza, 1979.
- DIEGO, Gerardo: «Devoción y meditación de Juan Gris», *Revista de Occidente*,

- XVII, año V, 1 (agosto 1927b), pp. 160-180.
- DIEGO, Gerardo: sobre F. García Lorca, *Canciones*.— *Suplementos de «Litoral», Revista de Occidente*, XVII, año V, li (septiembre 1927c), pp. 380-384.
- DIEGO, Gerardo: *Primera antología de sus versos (1918-1941)* [1941], Madrid, Espasa-Calpe, 1977⁸.
- DIEGO, Gerardo: «Historia de la literatura española», en C. Pérez Bustamante, dir., *Historia de la literatura universal* [1946], Madrid, Atlas, 1947⁴, pp. 545-622.
- DIEGO, Gerardo: *Versos escogidos*, Madrid, Gredos, 1970.
- DIEGO, Gerardo: *Poesía de creación*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- DIEGO, Gerardo: «*Pasión y muerte del arquitecto*. Un enigma bibliofílico» [1975], en R. Gómez de Tudanca *et al.* (1996), pp. 247-252.
- DIEGO, Gerardo: *Poemas mayores*, Madrid, Alianza, 1980.
- DIEGO, Gerardo: *Obras completas. Poesía*, ed. G. Diego y F. J. Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, 1989, 2 vols.
- DIEGO, Gerardo: *En la estela de Góngora*, ed. J. Neira, Santander, Universidad de Cantabria, 2003.
- DIEGO, Gerardo / COSSÍO, José María de: *Epistolario. Nuevas claves de la generación del 27*, pról. E. Diego, ed. R. Gómez de Tudanca, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares-FCE, 1996.
- GALLEGO MORELL, Antonio: *Sobre García Lorca*, Granada, Universidad, 1993.
- GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas*, ed. A. del Hoyo, pról. J. Guillén, epíl. V. Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1971¹⁶.
- GARROTE BERNAL, Gaspar: *Trayectorias poéticas del Veintisiete. Antología* [1994], Madrid, Magisterio-Casals, 2001².
- GARROTE BERNAL, Gaspar: «El cántico órfico de fray Juan de la Cruz en dos palabras», *Analecta Malacitana*, XXVIII (2005), pp. 25-48 (y <http://www.anmal.uma.es>, vol. 18).
- GÓMEZ DE TUDANCA, Rafael: «*Fábula de Equis y Zeda*, capricho aborigen de Cantabria», en R. Gómez de Tudanca *et al.* (1996), pp. 195-221.
- GÓMEZ DE TUDANCA, Rafael *et al.*, eds.: *Gerardo Diego poeta mayor de Cantabria y Fábula de Equis y Zeda. Homenaje (1896-1996)*, Santander, Ayuntamiento-Sociedad Menéndez Pelayo-Biblioteca de Menéndez Pelayo, 1996.
- GÓNGORA, Luis de: *Soledades* [1927], ed. D. Alonso, Madrid, Alianza, 1982.
- GÓNGORA, Luis de: *Obras completas*, ed. A. Carreira, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2000, 2 vols.
- GULLÓN, Ricardo: «La veta aventurera de Gerardo Diego», *Ínsula*, 89 (1953), p. 3 (y <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=19415>).
- GULLÓN, Ricardo: «Gerardo Diego y el creacionismo», *Ínsula*, 354 (1976), pp. 1 y 10.
- LARA GARRIDO, José: «Revisión de Pedro de Medina Medinilla (en torno a unas atribuciones semidesconocidas y en parte inéditas)», en P. Civil, coord., *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, Madrid, Castalia, 2004, I, pp. 719-733.
- LOPE DE VEGA: *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.
- LÓPEZ CASTRO, Armando: «Gerardo Diego, músico y poeta», en R. Gómez de Tudanca *et al.* (1996), pp. 79-126.
- MANRIQUE, Jorge: *Obras*, ed. A. Serrano de Haro, Madrid, Alhambra, 1986.

- NICOLÁS, César: «Lope y Diego: algo más que una influencia», en M. Criado del Val, dir., *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 879-898.
- PÉREZ BAZO, Javier: «Donde dije creación digo Diego. (Sobre teoría y praxis literaria creacionistas)», en R. Gómez de Tudanca *et al.* (1996), pp. 127-152.
- REYES, Alfonso: *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura*, Barcelona, Bruguera, 1986.
- RIVERA, Susana: «Gerardo Diego: conservador del museo lingüístico y terrorista literario», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 24 (1999), pp. 149-166.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio: *Pasión y muerte del arquitecto. Tiempo apócrifo de la Fábula de Equis y Zeda [1934-1942]*, en R. Gómez de Tudanca *et al.* (1996), pp. 253-275.
- SANTA MARINA, Luys: *Tras el Águila del César — Elegía del Tercio — (1921-1922)*, Dueso, Paulus Bernsteini, MCMXXIV (pero colofón: MCMXXV).
- SERRANO ASENJO, José Enrique: «El intérprete enajenado: clásicos o modernos en la prosa crítica de Gerardo Diego», *Ínsula*, 597-598 (1996), pp. 22-23.