



La poesía de la revista *Jerarquía.*

La revista negra de Falange
(1936-1938)

LANDER MAGUREGUI RUIZ-HIERRO

FILOLOGÍA HISPÁNICA

CURSO 2017/2018

TUTOR/A: JUAN JOSÉ LANZ RIVERA

DEPARTAMENTO DE F. HISPÁNICA, ROMÁNICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Índice

0. Introducción.....	2
1. La revista literaria y el falangismo	3
2. <i>Jerarquía, la revista negra de Falange</i>	6
2.1. Estructura	6
2.2. Poetas y poemas	8
2.3. Formas métricas	19
2.4. Retórica.....	21
2.5. Dos tópicos interesantes.....	24
3. Conclusiones.....	25
4. Bibliografía.....	28

0. Introducción

El trabajo expuesto a continuación tratará de ofrecer un panorama sobre la poesía desarrollada en la revista falangista *Jerarquía*, entre los años 1936 y 1938. La revista tuvo un recorrido corto, pero también fue una gran influencia y funcionó, en parte, como aglutinadora de un marco ideológico, estético y filosófico de la Falange. Este marco fue utilizado, en primera instancia, como uno de los lugares en el que confluyeron las ideas e intelectuales afines para la creación de un nuevo fascismo, aunque más bien se trataría de un proyecto falangista, español, con inclinaciones fascistas. Por otro lado, supuso un lugar de justificación, reivindicación y afirmación de la empresa que llevaría a cabo el Movimiento Nacional en la Guerra Civil.

Respecto a los poetas e intelectuales que se presentan en la revista, existe gran variedad, tanto de ideas como de autores; unos más influyentes que otros, algunos más polémicos que los demás. Pero, en definitiva, *Jerarquía* nos ofrece un espacio en el que poder analizar cuál fue el panorama poético en el bando nacional durante la mayor parte de la guerra civil. Los criterios que utilizaré para clasificar los poemas serán los siguientes: el marco generacional de los poetas, las formas métricas de los poemas, la retórica empleada y la temática.

Dicho esto, el punto de partida del trabajo consistirá en exponer de forma breve el contexto histórico, que comienza con el inicio del siglo XX, para presentar el panorama que se estaba viviendo en aquellos momentos. En segundo lugar, la función que tuvo la revista del bando nacional durante la Guerra Civil. Tras esta contextualización, pasaré a analizar la estructura de la revista, y de forma paralela, justificaré su contenido en función del imaginario falangista. Finalmente, daré paso al análisis propio de los poemas presentes (poetas y sus generaciones, temática, métrica).

1. La revista literaria y el falangismo

El espacio de una revista artística ofrece al lector una el panorama cultural de un momento determinado. En ella se traslucen las corrientes artísticas que palpitan tras los bastidores, se respiran las ideas desarrolladas en los círculos intelectuales que las componen y, a su vez, también se atisban las transferencias culturales, políticas, filosóficas y estéticas internacionales. En otras palabras, las revistas literarias son un lugar de convivencia y reivindicación de formas de reflexión artística a la vez que responden a proyectos sociopolíticos con determinados objetivos. En el caso que nos atañe, las revistas literarias falangistas, esta forma de proyección de lo artístico responde, en gran medida, a la necesidad de reivindicar un arte comprometido y propagandístico, exigido por un contexto sociopolítico concreto. En consecuencia, este arte se va a transformar en una representación politizada de la estética. Coetáneo al ambiente sociopolítico (1930), César Vallejo expone con claridad el fenómeno de la politización del arte y aunque la siguiente idea esté dirigida al ambiente republicano español de los años 30, pienso que dicha actitud es coherente con la postura que asumirá la militancia intelectual falangista en las revistas literarias:

El arte [...] debe siempre servir a la propaganda política, y trabajar con ideas preconcebidas y claras, y hasta debe desarrollarse en tesis, como una teoría algebraica (Vallejo *apud* Cano, 1972: 97).

Además, es importante mencionar el papel que tuvo la Falange en la difusión y estructuración del cuerpo propagandístico en el Nuevo Régimen:

La incipiente política editorial del Nuevo Estado corrió, en primer lugar, a cargo de Falange y Ediciones Jerarquía. Cuando se produjo el decreto de «Unificación», los falangistas ya tenían creado un grupo para el control y difusión de la información, que sería el germen originario del aparato ideológico del Nuevo Estado. Entre sus miembros existía la idea de realizar una labor intelectual con una función propagandística, que no se limitó a la prensa periódica, sino que se extendió a la edición. [...] Revistas que se crearon como órganos nacionales fueron: *Jerarquía* (revista literaria trimestral), *Vértice* (revista gráfico-literaria mensual), *Fotos* (revista gráfica semanal), *Flechas* (revista infantil semanal) y *Fe* (revista doctrinal mensual) (Rodrigo, 2016: 54).

Respecto a *Jerarquía* (1936-1938), la revista literaria cumple una función clara: se trata de la representación física de una iniciativa fascista en España, con una serie de ideas y dogmas que reivindican explícitamente un sistema ideológico y filosófico

fascista en un marco estético determinado. Es decir, supone un lugar de reunión intelectual para la elaboración del fascismo en España¹.

Menciono que esta culminación ideológica no es instantánea, sino que tiene tras de sí un ambiente social e intelectual que permite que el fascismo se acomode entre las filas de ciertos sectores de la sociedad española conservadora. La vista hacia los estados totalitarios es una de las influencias principales; sobre todo, el fascismo italiano, de cuyo modelo *Jerarquía* será la manifestación más clara en España. Este ambiente social del primer tercio del siglo XX en España se exterioriza, por ejemplo, con la creación de partidos y coaliciones políticas de naturaleza conservadora, que exponencialmente irán alcanzando un centro común de actuación política y social: las Juventudes Mauristas² y la Asociación Católica Nacional de Propagandistas se fundan ambas en 1909 y presidida esta última por Ángel Ayala; a su vez, estos jóvenes propagandistas serán partícipes en la fundación de Acción Popular en 1931 y de CEDA (Confederación Española de Derechas Autónoma) en 1933; gran parte de estos militantes, finalmente, terminarán en las filas de lo que constituyó, he de decir, la muestra más institucionalizada, militante y artística de todos los movimientos mencionados: la Falange Española, fundada por José Antonio Primo de Rivera, el 29 de octubre de 1934 (Mainer, 2013:23-85)³. Al mismo tiempo, se da el fenómeno de la creación de una corte literaria que orbita alrededor de José Antonio; la llamada *Corte literaria de José Antonio* (Carbajosa, 2013). En ella se agrupa gran parte de la intelectualidad española afín a las ideas reaccionarias, católicas y, en general, conservadoras que se han ido labrando durante las dos primeras décadas del siglo XX. Asimismo, intelectuales como Ernesto Giménez Caballero, colaborador en *Jerarquía*, o Rafael Sánchez Mazas

¹ «Salvo dos, todas las simientes del fascismo se sembraron en la España de 1900-1936. Faltaron la sensación de frustración ante los resultados prácticos de la guerra europea, que fue el caldo de cultivo del caso italiano, y el hervor antisemita que fue un significativo banderín de enganche en los casos francés y alemán. [...] la sensación colectiva de frustración ante el heroísmo malgastado no sobrevino en España como consecuencia del malbaratamiento de una victoria militar, pero sí hubo un clima de rencor que pudo sumar sucesivamente la humillación colonial de 1898 y los reiterados fracasos en la empresa norteafricana [...]. Y no existió el antisemitismo, por inexistencia de judíos a los que culpar, pero, en cierto modo, aquella hostilidad hacia una burguesía versátil y moderna, menos nacional y más cosmopolita, se trocó en un odio cerrado a los nacionalismos periféricos [...]. Pero todo lo demás [del fascismo], estuvo entre nosotros. Hubo un desencanto de la política liberal convencional [...] y una difusa sensación de marginación de la política por parte de las clases medias. [...] Hubo un temor generalizado de esas mismas clases medias hacia un proletariado emergente» (Mainer, 2001: 35).

² «Antonio Maura no fue un fascista [...], pero los jóvenes mauristas de 1909 fueron el vivero de un fascismo futuro: el fascismo que ni siquiera buscó la coartada del revolucionarismo» (Mainer, 2001: 35).

³ Aun así, no todos los militantes de la Falange lo fueron desde el principio ni tampoco fueron fascistas. Gil Robles, por ejemplo, fue un político que penduló desde la dictadura de Primo de Rivera, pasando por la administración republicana, hasta terminar en CEDA.

tuvieron el papel de la expansión del fascismo entre las filas de esta corte literaria a la que José Antonio se aferró, en cierto modo. De forma paralela, la actividad de creación literaria y filosófica que generó la Escuela Romana del Pirineo, nacida al principio de los años 20 en el País Vasco, de acento fuertemente clasicista y reaccionaria, por lo que también afín al futuro fascismo, contribuye a la pervivencia de estas actitudes prefascistas y fascistas, al igual que lo hizo la influencia que tuvo en esta Escuela Eugenio D'Ors, sobre todo en Ramón de Bastera (Díaz-Plaja, 1975:100). Eugenio D'Ors, del mismo modo, era un intelectual de prestigio ya en Cataluña, que se acercó progresivamente al fascismo en la década de los años 30 (Duplá, 2012:813-837).

Así pues, *Jerarquía* crea el clima perfecto desde lo poético y lo filosófico, y fundamenta la globalidad de una nueva nación, fascista, falangista, católica y tradicional, muy estructurada y con anhelos imperialistas. Según Antonio Duplá, algunos de estos temas no son originales, sino que ya formaban parte del pensamiento reaccionario español, pero en este caso, tal ideario se funde en la nueva estructura totalitaria del fascismo (Duplá, 2012:820).

2. Jerarquía, la revista negra de Falange

2.1. Estructura

Jerarquía fue fundada por Fermín Yzurdiaga, dirigida por Ángel María Pascual y editada en Pamplona en 1936. Consta de cuatro volúmenes que corresponden al invierno de 1936, a octubre de 1936, a marzo de 1937 y, el último, fechado en 1938, sin especificar un mes concreto. Es la revista del fascismo español por antonomasia. *Jerarquía* nace en los momentos iniciales de la guerra civil, y tuvo a los fascismos europeos como referentes (Alemania e Italia). La revista se puede ver, como ya he mencionado con anterioridad, como una iniciativa política y cultural influenciada, en parte, por el fascismo, pero netamente española que reunió gran parte de la cultura propagandística de la Falange⁴.

[En] los momentos iniciales del nuevo régimen surge JERARQVIA, ejemplo claro de una iniciativa político-cultural propiamente fascista [...]; [es visible] el protagonismo propagandístico-cultural de Falange [...]. JERARQVIA representa así una síntesis fugaz de iniciativa fascista de Falange (Duplá, 2012: 816).

Aglutinará a diversos intelectuales del falangismo, muchos de ellos afines al fascismo en su forma más católica⁵ y nacional. La pluralidad de estos intelectuales reivindica un dogma nacional católico, antiliberal, reacio a la modernidad y defensor de la fe y de la tradición, y estas ideas se plasmarán en *Jerarquía* (Duplá, 2012:820).

Jerarquía está estructurada por temáticas fijas, «Poesía», «Textos» y «Notas», las cuales se complementan con nuevas aportaciones de otros ámbitos que difieren en cada volumen (artículos filosóficos, homenajes literarios, etc.). Respecto a la presentación visual de la revista, se puede decir que estaba muy cuidada, a cuatro tintas (azul, rojo, negro y violeta) y una tipografía armónica y limpia. Estéticamente, se observa el aura romana que impregna toda la revista, ya sea con su tipografía románica, la sustitución de las úes por uves, los números romanos, etc.; dicha “peculiaridad” responde al profundo acento clasicista que impregna toda la revista en sí. El espíritu del

⁴ [El fascismo en España] se trata de un fenómeno minoritario y breve, debido a la lucha por el poder entre las distintas familias del régimen y, concretamente, a la derrota del sector falangista más ortodoxamente fascista y el alejamiento progresivo del régimen de una serie de intelectuales afines. Con ello, se diluye también esa impronta clasicista, muy ligada a la influencia italiana, que se puede apreciar en los primeros años del régimen en determinados ámbitos intelectuales (Duplá, 2012: 815).

⁵ En palabras de José Antonio Primo de Rivera: «[A las preguntas de la vida] España contestó con la afirmación católica. La interpretación católica de la vida es [...] históricamente española. Por su sentido de CATORICIDAD, de UNIVERSALIDAD, ganó España al mar y a la barbarie» (José Antonio *apud* Thomas, 2017: 57).

Imperio Romano se podrá ver plasmado, sobre todo, en los tratados y artículos que presenta *Jerarquía*.

Esta plasmación estética e ideológica proviene, por un lado, de su homólogo fascista italiano; la revista *Gerarchia* supone el modelo para los españoles, tanto en su estética como en su estructura⁶(Duplá, 2012:817). Por otro lado, esta tendencia hacia lo clásico romano es influencia clara de la Escuela Romana del Pirineo y su obsesiva producción de material e imaginario clásico e imperial, sobre todo, a manos de Ramón de Basterra y Rafael Sanchez Mazas (Díaz-Plaja, 1975:100-101). Se puede ver una actitud totalmente imperialista en el poema «Vírulo ecuestre» (*Vírulo. Mocedades*, 1924) de Ramón de Basterra:

Aquí está, aquí, en el barco vivo de mis mortales
Costillas, el menudo Reino de mis Anales,
Mi campo de batalla formidable en que doma
Sus bárbaros internos mi voluntad que es Roma.
[...] Más, oh gozo, mi ánimo es del linaje
Del granito barroco de España, gris y duro,
Pero hecho a perdurar en aires de futuro,
Aspirando a grandeza en bravas contorsiones.
(Basterra, 2001: 43).

Al mismo tiempo, se ha de mencionar la importante labor que tuvo Ernesto Giménez Caballero en la difusión del fascismo italiano en España y, junto a las ideas políticas, trajo de su mano la admiración hacia Roma⁷.

De forma paralela, este pensamiento imperialista procede del imperialismo de finales del siglo XIX, antecedente, a su vez, del fascismo. Además, es aplicable a esta actitud el darwinismo social; el horizonte expansionista como único método capaz de superar la lucha de clases que «azota» la sociedad del siglo XX. Por otro lado, el pensamiento orteguiano de la nación como proyecto sugestivo de vida en común se

⁶ Según Antonio Duplá, el negro de la portada podría ser el símil de la sotana de un cura que representaría así la fuerte inclinación católica de *Jerarquía*.

⁷ Giménez Caballero en su artículo «España y Roma»: «[Roma] era la matriz de una Castilla mía, depurada, antigua, eterna, celeste, inajenable, [...] mi lengua, el manantial de mi habla. [...] Encontraba en Roma el olor a madre que nunca había oído en mi cultura, [...] olor a mundo antiguo, medieval y nuevo. [...] Mi deber de investigador de buscador de alma española, me empuja a esta empresa de fundaciones basamentales. Roma: ante España».

transforma en manos de los falangistas en impulso o voluntad de imperar (Carbajosa, 2003:118-119).

Así pues, en *Jerarquía* el imaginario fascista español se nutre de romanidad, clasicismo e imperialismo. La poesía que encontraremos en la revista también nos mostrará esa faceta aunque su representación poética no responda solamente a esto, ya que encontraremos poemas de temáticas variadas incluso, alguno de ellos, sorprendente en cuanto al contexto e historia de su elaboración.

2.2. Poetas y poemas

En la revista *Jerarquía* encontramos veintiséis poemas y doce poetas repartidos en los cuatro volúmenes. El primer volumen (1936) consta de ocho poemas y cuatro autores: «Rosas en tu carne», y «José Antonio» de Joaquín Arbeloa (pp. 79-80); «Imperio», «Arquitectura» y «Canción del ansia» de Foyaca (pp. 83-90); «Romancillo del héroe» y «Canto a la guerra» de Salazar (pp. 93-96); «Romance de la enamorada» de Manuel Iribarren (pp. 99-101). Es interesante mencionar que los autores que participan en este volumen de estreno no son muy conocidos e incluso no he podido situarlos en un grupo poético determinado. Esto tal vez se deba a que en el momento en el que la revista salió a la luz no había ni en Pamplona ni entre los horizontes de Yzuriaga un grupo de poetas referentes disponibles.

Lo más característico de este primer volumen va a ser el enfoque totalmente politizado y propagandístico que van a tener los poemas, los cuales, a mi parecer, se pueden etiquetar todos ellos como poemas de guerra, aunque varíen en estructura. Podría decirse que el más característico, o más propagandístico, de todos los poemas de guerra es «Canto a la guerra» de Salazar. Es un poema de quintetos endecasílabos, roto a veces por exclamaciones cortas, rápidas y furiosas. Termina con un canto de guerra de dos versos en arte menor y otro en arte mayor con rima aguda y asonante en –a:

¡Todos a la guerra!

¡Todos a luchar!

¡Por nuestra Señora la Patria Inmortal!

(*Jerarquía*, 1936: 96).

A esto le precede unos versos gracias a los cuales regresamos a la antigua Castilla del Cid:

Las mesnadas del Cid nos esperan
con sus yelmos, con su ciega furia,
y los tercios de España imperial,
nos saludan con sus viejas plumas
y nos siguen con paso marcial.

Los recios soldados
de la España vieja.

Los nobles guerreros
de la ancha Castilla...

(Jerarquía, 1936: 96).

A través de lo medieval, el poema nos envuelve en un furor épico de batalla con el que los combatientes arrastran siglos de historia de la patria por la que van a luchar, la patria imperial de Castilla. El castellanismo, que volveremos a verlo en los poemas de *Jerarquía*, se puede ver como un enlace de la nueva épica con la antigua con el objetivo de reforzar desde el género discursivo y desde la Historia, al resurgido héroe español y cristiano, al mismo tiempo que se refuerza la idea de la guerra como Cruzada, idea que evidencia su acento épico. Además, durante los primeros años del siglo XX, diversos intelectuales intentan recuperar la figura del Cid como modelo de españolidad.

Por otro lado, «Rosas en tu carne» de Arbeloa es un poema de guerra que reúne un elenco léxico y simbólico del imaginario falangista con el que elabora, a través de estrofas irregulares y sin rima, de versos octosílabos, un proceso emotivo y casi hímico del martirio del soldado falangista caído en honor a su patria: la brevedad vital de [...]

la *roja flor* de la sangre,
con sus pétalos de seda,
envuelve toda tu carne.
Es vestido de gala
que te ha puesto la *Falange*.
Tu novia en la *azul camisa*,
con su mano *blanca de ángel*,
cinco flechas bajo el yugo
bordó con hilos de *sangre*
(Jerarquía, 1936: 79).

En estos versos se encuentran algunos de los elementos más significativos del discurso poético falangista. La sangre de los muertos es uno de los elementos fundamentales de las «religiones políticas» respecto a la idea de que el héroe muerto fecunda, como tierra deseosa de fertilidad, al nuevo espíritu. El número cinco aparecerá de nuevo en el poema, al igual que *heridas*, que reiteran con valor enfático la muerte mártir:

[...] te ha encendido cinco heridas
en la noche del combate
[...] Cinco heridas, cinco soles
que en tu cuerpo joven arden
cinco heridas, cinco rosas
en el jardín de la Falange
(Jerarquía, 1936: 80).

Y, como cumbre catártica del poema, la patria y el mártir se unen en una marcha hacia el combate por el futuro:

Con dolores de martirio.
Se forjan victorias grandes.
¡Arriba España! Que pase
bajo los brazos tendidos,
el escuadrón de los mártires
(Jerarquía, 1936: 80).

Otro poema interesante de analizar es «José Antonio», también de Arbeloa. Se trata de un soneto endecasílabo con rima ABBA en los dos cuartetos y rima CDE en los dos tercetos. Es un homenaje o dedicatoria, en clave de marinería, al *Jefe*, al *Capitán de las primaveras*, al mitificado *Ausente*, José Antonio Primo de Rivera, el padre de la Falange, fusilado el 20 de noviembre de 1936. El poema está repleto de elementos primaverales y aurorales que unidos a la mencionada simbología falangista, personifican en metáfora al que, según ellos, fue el heraldo del renacer político y poético de España:

Di, tú, *Verbo inicial del alborada*,
supremo *Capitán de primaveras*,
en loca profecía de banderas
el radiograma de tu *Cruzada*⁸.
Que España entera, exacta y desvelada
de inquietudes y místicas guerreras,
irá encendida de ilusión y esperas
al jardín de tu cita enamorada
(Jerarquía, 1936: 81).

Estamos ante un proceso de reencuentro, de reunión de la patria con su *Capitán*; se puede observar que Arbeloa utiliza la palabra *jardín* en los dos poemas analizados como *locus* poético de la Falange, donde los poetas encuentran su hogar⁹. A continuación, Arbeloa nos habla de la voluntad de imperar que movía a la Falange, ese imperialismo típico del fascismo, y nos sitúa en lejanas, pero doradas épocas de la España imperial:

⁸ El acto de fundir lo conservador (*Cruzada*) en un canal moderno (*radiograma*) es distintivo de la Falange; en primera línea en el avance de la Historia.

⁹ [Entre otras acepciones] el jardín es el ámbito en que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cercada. Por esto constituye un símbolo de la conciencia frente a la selva [civilización y barbarie elitista], como la isla ante el océano (Cirilot, 1992: 261).

Y tu grito de *Imperio— Yugo y Haz—*,
carabela triunfal de geografías
cargadas de victorias y de ensueños
despertará el poema de la paz,
encarnando en sus dulces melodías
el *alta arquitectura* de tus sueños
(Jerarquía, 1936: 81).

Estos elementos marcados en el fragmento funcionarían como símbolos del Imperio (que aún no lo era) con el que España soñó y convirtió en realidad. Al espíritu imperialista, suele acompañarle el exotismo típico de las épocas coloniales: *papagayos, criollas, Caribe, Filipinas, canela, azúcar, arroz de Luzón...* El poema «Imperio» de Foyaca recurre, a base de reiteraciones e inversiones de versos, a la misma clave imperialista que utiliza Arbeloa para recuperar el espíritu del Imperio español:

Son tres carabelas rumbo a los continentes.
Son tres pañizuelos para cetrería.
Tres venablos blancos a la lejanía.
En un coro de inquietos delfines.
Una, como el *yugo de la santa Hermandad*.
Libre, como el vuelo de la Inmensidad.
Grande, como el vaso de la Eternidad
(Jerarquía, 1936: 82).

En este último terceto, totalmente hímnico, presenta el gran lema de España: una, grande y libre.

Fiel a la temática de guerra, pero en un tono íntimo y trágico, tenemos el «Romance de la enamorada» de Iribarren. Romance octosílabo sin rima con ecos de canción debido a estructuras que se repiten: «La novia mira, asomada/ al balcón de su dolor»; y otras que, aun cambiando el contenido, mantienen su forma a lo largo del poema paralelísticamente:

¡Ay, madre, que no regresa!
¡Ay, madre, que se murió!
¡Ay, madre, se fue a la guerra!
(Jerarquía, 1936: 99).

Iribarren nos habla del tópico de la novia viuda, mujer que ha perdido a su amado en la guerra, y eleva la muerte de este porque lo hizo defendiendo a la patria: «Murió defendiendo a España// [...] ¡Ay, madre, murió contento / porque a mí me defendió!». Estamos ante otro poema sobre el martirio.

El segundo volumen (1937) consta de seis poemas de cinco autores diferentes: «Soneto de las regencias de Fernando el Católico» de Eugenio D'Ors (p. 85); «A los jóvenes dolorosos» de Ramón de Basterra (p. 89); «Romance de la primavera» y «Marino imperial» de Agustín de Foxá (pp. 93-98); «Oda a la guerra» de Dionisio Ridruejo (pp.101-108) y el fascinante poema «La voz de los muertos» de Luis Rosales (111-114). Como se puede observar, ya en el segundo volumen de *Jerarquía*, los poetas que participan son conocidos a nivel nacional. En este caso, es mencionable la presencia del grupo de los novecentistas, D'Ors y Basterra, cuya influencia en los falangistas ya comienza a ver representación física¹⁰. Además del grupo novecentista, encontramos a Ridruejo y a Rosales, de la generación del 36, y a Foxá, contemporáneo de los autores de vanguardia y de la generación del 27. En contraste con lo que veremos en el tercer volumen, los poemas de este bloque están cargados de la realidad que España vive en su guerra civil; es decir, encontramos de nuevo una poesía de guerra y estará cargada, además de los himnos, de los ánimos al soldado y de los enaltecimientos patrióticos, de la tristeza humana que provoca el conflicto bélico. Esto último se observa claramente en el poema «La voz de los muertos» de Rosales; como dato interesante y más trágico aun, el poema nació de una idea o proyecto conjunto de Federico García Lorca y Rosales, y va dirigido a la patria por la que mueren hombres, de cualquier bando, y entierran a España en el silencio de sus ausencias (García de la Concha, 1992: 243).

Así pues, se repiten las mismas tendencias poéticas del primer volumen: el imperialismo y la nostalgia de la España imperial, Roma como referencia, en «Soneto de las regencias de Fernando el Católico» de Eugenio D'Ors¹¹ y en «Marino Imperial» de Agustín de Foxá, este último con una dedicatoria al director de *Jerarquía*, Fermín Yzurdiaga; el discurso al joven español que sufre por su patria moribunda en «A los jóvenes dolorosos» de Ramón de Basterra; en su tónica triste e intensa, Ridruejo elabora «Oda a la guerra» en la que acepta la trágica función de la guerra como camino al nuevo futuro nacional, sendero cruel, pero que fortalecerá y renovará a los caminantes; se trata

¹¹ En este poema, las influencias de la Escuela Romana del Pirineo podrían ser plausibles.

de un concepto netamente fascista: la guerra como renovación y fortalecimiento del elegido. Por otro lado, se encuentra el «Romance de la primavera» de Foxá con el que, en clave renacentista, el poeta renueva el espíritu del falangista desgarrado por la cruel guerra. Para ello, Foxá utiliza un léxico natural y vitalista dentro de un paisaje pastoril que deja suelto el avance irresistible y bello de la primavera:

Ha pasado el tiempo
de la nieve blanca.
Madre, abril nos llega
como una muchacha.
¡Qué perfume, madre,
tiene esa montaña!
Cuando cese el fuego
saltaré a las zarzas
con moras y nidos
donde canta el agua.
De los verdes prados
sobre una baranda
una vaquerilla
come sus manzanas.
Yo haré que me borde
las *flechas borradas*
por vientos y lluvias
con dedal de plata
(Jerarquía, 1937: 93).

Para potenciar ese sentimiento fértil y alegre, Foxá desarrolla una epanadiplosis estructural en la segunda estrofa: «Cuando venga el tiempo / de la golondrina», haciendo énfasis en la llegada de ese deseo renovador. Por otro lado, en este poema vuelve a resurgir el espíritu medieval y castellanista. En él se enaltece la identidad burgalesa y castellana, femenina e inocente, junto al orgullo nacional en plena contienda bélica. El romance dispone de un cuarteto hexasílabo reiterado al final de la primera, cuarta y quinta estrofa, del cual los dos últimos versos se repiten, ligados a una misma

temática, acorde con la globalidad del romance, primaveral, femenina y castellana: «Que el campo está alegre/ y abril nos espera./ Bajaré a Valencia/ con la primavera» (1º estrofa); «Niña burgalesa/ dame tu bandera,/ bajaré a Valencia/ con la primavera» (4 estrofa); «Novia castellana/ que borda y espera,/ bajaré a Valencia/ con a primavera» (5º estrofa). La reiteración de la ciudad de Valencia es debido al contexto bélico del momento (1937-38): Valencia se convierte, tras una fractura del territorio republicano, en único núcleo estable de la República y, además, en 1937 se celebra en Valencia el I Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. Por lo tanto, la ciudad se pone en el punto de mira de los movimientos militares nacionales y desde ahí, la realidad llegaría a lo poético.

El tercer volumen (1938) es el que más poemas recoge: diez. En primer lugar, tenemos una traducción de la «Égloga Quinta» de Virgilio por parte de Rosales (pp. 119-124); en segundo lugar, aparece Adriano del Valle con varios sonetos: «Soneto a Garcilaso» (p. 127), «Soneto al Río Tajo» (p. 128) y «Sonetos a Bécquer»; “La lluvia”, “Los aromas” y “La tumba” (pp. 129-132). En tercer lugar, se presenta Luis Felipe Vivanco con su «Lira serena» compuesta por cinco odas (pp. 136-145). Como podemos ver, los poetas aquí presentes son contemporáneos de la generación del 27 (Del Valle) y de la consiguiente generación del 36 (Rosales y Vivanco). De este volumen es interesante mencionar el profundo espíritu neoclásico, observable en los tipos de poemas como son la lira, los sonetos y la égloga, así como en la presencia de tres de los poetas más representativos de una poesía neoclasicista: Ridruejo, Rosales y Vivanco¹². Ya en el segundo volumen, con «Romance a la primavera» de Foxá, habíamos visto un fugaz adelanto de lo que en este volumen será global. Además, podría decirse que el tercer volumen de *Jerarquía* es más una experimentación poética de rehumanización que un lugar total de reivindicación política. Esto se puede ver en que todos los sonetos de Del Valle están contruidos como una red que hace dialogar a Garcilaso de la Vega, a Gustavo Adolfo Bécquer y a Jorge Guillén, en un juego de palabras y referencias que transforma los sonetos en un cuerpo unitario y atemporal, entre lo neoclásico, lo becqueriano y lo guilleniano, paralelo todo ello al español río Tajo como canal universal de expresión: ‘Salid sin duelo, lágrimas, corriendo’ de Garcilaso en «Soneto al río Tajo»; ‘¡Cima de la delicia’ de Jorge Guillén en «Sonetos a Bécquer», “Lluvia”: ‘...que

¹² Rosales fue el primero en desarrollar las claves estéticas del garcilasismo en su artículo «La figuración y la voluntad de morir en la poesía española» en *Cruz y raya* en 1936. Luis Felipe Vivanco contribuye a ello con su artículo «El arte humano» publicado en *El Escorial* en 1940 (Navas, 1994:262).

el prado por abril, de flores lleno' de Garcilaso en «Sonetos a Bécquer», “Aromas”:
‘Donde habite el olvido, allí estará mi tumba¹³’ de Bécquer en «Sonetos a Bécquer»,
“La tumba”¹⁴.

La mencionada poética guilleniana se ve aplicada cuando se nos presentan los paisajes poéticos renacentistas en la acción del poema ‘Lluvia’:

Paciendo está la lluvia en el sembrado,
paciendo está y rumiando trebolares,
lavando el majadal con azahares,
balidos de aguacero y sol mojado
[...] Bécquer llovizna así, llovizna en Rimas,
ese llanto que pace entre los trigos
con lágrimas vestidas de amapolas
(Jerarquía, 1938-I: 129).

La acción de ver llover se desarrolla como la totalidad, desde un lugar a la situación de un hecho, que se representa en el contemplar de las *Rimas* de Bécquer, por el mismo Bécquer, bajo la lluvia (Gil, 1980: 169-176); Del Valle sitúa al poeta decimonónico dentro de una estructura dominada por la conciencia de la totalidad de la poética guilleniana, en un juego poético que nos impulsa a escuchar el diálogo sutil entre poetas de más de un tiempo. Es así que los poemas de Del Valle se transforman en una absorción total de sentidos poéticos y diferentes corrientes, momentos y nuevas referencias. Asimismo, esta introducción del elemento becqueriano combinado con el guilleniano podría evidenciar un debate poético entre el purismo que deshumanizó la poesía y su posterior rehumanización a manos de un neoclasicismo con ansias de romántico reaccionario:

[...] el romanticismo más hondo implica una liberación de la pompa, del ornato que como vano ramaje rodeaba a sus anchas hojas decorativas el cuerpo esbelto y ligero de la poesía. [...] Una de las razones de la modernidad de Bécquer estriba en rechazar de la poesía todo lo que es ajeno al lirismo (Cernuda *apud* García de la Concha, 1992: I-45).

¹³ Cernuda utiliza este verso para titular su libro *Donde habite el olvido*.

¹⁴ *Tres sonetos a Bécquer* también fueron publicados en la revista *Isla. Verso y prosa*, en el nº 2 de la segunda etapa de la revista, en 1938 (*Isla*, 1938-XI: 66-67).

Al mismo tiempo, Guillén afirma: « ¿Vida solo interior? ¿Alma vuelta hacia sí misma? Nunca. La índole espiritual tan evidente de toda obra no implica ningún ensimismamiento» (Guillén *apud* García de la Concha, 1992: I-46).

Como si fuera un proceso de causa y efecto, tras Bécquer vuelve Garcilaso, etiquetado valientemente por Altolaguirre, como poeta romántico, «no solo por su obra, sino también por sus amores y por su vida» (Altolaguirre *apud* García de la Concha, 1992: I-48). Estamos en una red de inferencias a través de las cuales el sentido lírico renacentista de Del Valle se transforma en una revitalización de lo clásico desde una perspectiva neorromántica.

Finalmente, el cuarto volumen (1938) reúne un trío de poemas endecasílabos de verso blanco de Manuel Díaz Crespo, perteneciente a la generación del 27: «Muerte» (pp. 137-141), «Paz» (pp. 142-146) y «Triunfo» (pp. 147-151). Los tres poemas forman un proceso de ascensión mística que comienza con la muerte del sujeto para llegar, por fin, a lo que podría denominarse un triunfo católico/celestial, en homenaje al caído en la guerra. La carga de estos tres poemas es muy intensa, y refleja planteamientos existenciales del individuo en un constante cuestionamiento del Tiempo y del Destino, que en Dios se funden, a través de un discurso endecasílabo puramente renacentista. La función principal de estos poemas podría ser la de evitar que la víctima de la guerra caiga en el olvido.

Así pues, como conclusión de este apartado se podría decir que en los cuatro volúmenes de *Jerarquía* interaccionan poetas de diferentes generaciones y, según avanzando la guerra, las temáticas van variando: en los dos primeros volúmenes tenemos casi en exclusiva poemas de guerra, de enaltecimiento y de dolor; en el tercer volumen, encontramos una poesía de profundo corte clásico y, podría decirse, más involucrada en la propia poesía; finalmente, el cuarto volumen recoge poemas de carácter íntimo, trascendental y religioso.

Visto lo visto, me parece muy interesante el peso que tiene el neoclasicismo en *Jerarquía*. Este espíritu comienza a germinar dentro del segundo volumen, rodeado de poesía de guerra, se fortalece en el tercero y termina derivando en el cuarto.

El nombre de Garcilaso va a representar la voluntad de proseguir en los repertorios renacentistas lo mismo que en 1927 el de Góngora significó el ejemplo barroco de la complejidad y primordialidad artística del poema (Santos, 1984: 686).

La mayoría de los poetas presentes en *Jerarquía* surgen en una dirección facilitada por la Generación del 27 la cual, por motivos no solo estéticos, sino también de fractura social sistemática, generará la del 36. Desde mi punto de vista, Rosales, Del Valle y Vivanco, foco del neoclasicismo que rodea los poemas de esta revista, acentúan una poesía humana que podría surgir a raíz del desquite respecto a la poesía pura:

La primaveral irrupción es advertida como una bandera alzada, un gesto capitán de neoclasicismo que va a notarse en seguida como una tónica general, humanista y humanizadora, de los que empiezan a dibujarse como continuadores de esa generación del 27 para la que se están pintando ya glorias de un nuevo Siglo de Oro (Santos, 1984: 685).

Pero, además de esta visión poética y la influencia de la Escuela Romana del Pirineo con Bastera a la cabeza, existe otra perspectiva, a mi parecer, por la que los elementos clásicos tienen tanto protagonismo en *Jerarquía*. Para argumentar este hecho, es esencial enlazar el fervoroso clasicismo que desprende *Jerarquía* con la finalidad de la misma revista en su determinado contexto: el fascismo-falangismo. De forma complementaria, se ha de hablar sobre las teorías del arte de Ernesto Giménez Caballero tratadas en su obra *Arte y estado* (1935)¹⁵ que mantienen una actitud comprometida: «el arte como forma particular bajo la cual el espíritu se manifiesta» (Navas, 1994:266). Así pues, podríamos comenzar diciendo que la poesía falangista está unida al espiritualismo y al trascendentalismo del idealismo alemán e, irremediabilmente, a las teorías de Hegel, pero esta relación sería inversa en opinión de Giménez Caballero. Situándonos con brevedad en el contexto político de la época, las epidémicas ideologías fascistas y, en este caso, el falangismo, según María Isabel Navas Ocaña (Navas, 1994:266-269), llevan a cabo una conversión en sentido irracionalista del idealismo alemán; es decir, se produce una negación de la tesis hegeliana del desarrollo dialéctico del pensamiento. Según Giménez Caballero, una forma *es* y ningún proceso de transformación podrá modificar este estado, al igual que una materia *es* y nada podrá cambiarla. Estamos pues, ante un estatismo tanto de forma como de materia.

Teniendo en cuenta este «estatismo histórico», Giménez Caballero extrapola tal estado teórico a su estado físico más representativo en la historia de España: el reinado de Felipe II (1556-1598). Este momento histórico reunía, según el teórico fascista, las condiciones culturales, políticas y económicas, y las formas artísticas más perfectas de

¹⁵ Recordemos que fue una de las manos principales de la corte joseantoniana y principal precursor del fascismo en España.

toda la historia española, época libre de la posterior degradación desde el Barroco hasta el momento actual (primer tercio del siglo XX). Si unimos estas dos ideas, veremos que es lógico que el espíritu neoclásico (o mejor, neo-neo clásico) tome como fin tanto humanizador, en parte, como recuperador del sentido absoluto de una nación, la recreación e imitación de toda forma y espíritu clásico español¹⁶. Así pues, nos damos cuenta de que estamos ante un sentido formalista, esteticista y retoricista de la vida (y de la Historia) en todas sus facetas. Debido a todo esto, el poeta adoptará una actitud en vistas al espíritu español clásico como vía de rehumanización y recuperación del estado, pero, en consecuencia, también será criticado por la tendencia evasiva ante la realidad española tanto de preguerra y guerra como de posguerra. Pero aun así, el poeta será optimista al ver en el futuro régimen de Franco la esperanza de llevar a cabo este proceso de volver a lo clásico¹⁷.

2.3. Formas métricas

Las composiciones poéticas presentes en *Jerarquía* son variadas, pero coinciden todas ellas en una misma empresa formal y estética, afín tanto a la herencia a corto plazo de los poetas de la generación del 27, de los que algunos escapan y otros mantienen, como a la profusión neoclásica que surgirá en torno a la reivindicación de la figura y de la poesía de Garcilaso. Del mismo modo, se mantendrá una estrecha relación con los novecentistas y el romanismo de la Escuela Romana del Pirineo. Se trata, en resumen, de formar un estilo identitario de la Falange respecto a los temas, al estilo y a su forma; una retórica de las élites. Crear un sistema característico de unidad política e intelectual; un proyecto que, como se ha mencionado antes, lo encabezarían José Antonio Primo de Rivera y su corte: «La Falange más que un programa político afirma un estilo» (Primo de Rivera *apud* Sanchez, 1957:194):

[...] José Antonio había definido a la Falange como un *movimiento poético*, y en adelante no solo reafirmó sus preocupaciones estéticas sino que defendió constantemente lo que se definiría como el *estilo* del movimiento [...] (Carbajosa, 2003:107).

¹⁶ En mi opinión, esta perspectiva se podría aplicar ya a todos los referentes fascistas que vivieron en Europa (Roma y lo nórdico) como representaciones perfectas de lo absoluto de una nación.

¹⁷ Esto caerá en saco roto cuando los demás regímenes autoritarios sean derrotados y los Aliados ganen la guerra.

Centrándonos en el análisis, el soneto está muy presente a lo largo de los cuatro volúmenes. «En el siglo XX el soneto se impone de nuevo en su estructura más rigurosa, antes y después de la guerra civil española» (Pardo, 2014:129).

Tenemos nueve sonetos de veintiséis poemas¹⁸: «José Antonio» de Joaquín Arbeloa, «Arquitectura» de Foyaca, «Soneto de las Regencias de Fernando el Católico» de Eugenio D'Ors, «A los jóvenes dolorosos» de Ramón de Basterra, y los cinco sonetos de Adriano del Valle (dedicados al río Tajo, a Bécquer y a Garcilaso). Las odas también representan un número elevado, siete: «Oda a la guerra» de Ridruejo y las cinco odas de Vivanco dentro de «Lira serena». El siguiente tipo de composición métrica más común es el verso en blanco: «Canto a la guerra» de Salazar, «Marino imperial» de Foxá, «La voz de los muertos» de Rosales y el trío de poemas de Díez Crespo Podemos, «Muerte», «Paz» y «Triunfo». Entre las demás formas de composición, tenemos tres romances y una canción. El uso del arte mayor domina en todo el elenco poético, la mayoría endecasílabos aunque tenemos el alejandrino en «La voz de los muertos». Se observa que del arte mayor funciona como elevador de mensajes y esto es lógico en el contexto en el que se sitúa *Jerarquía*. Además, en el caso del soneto, este se puede ver como el molde métrico en el que forma y materia se exponen a una tensión que equilibra expresión y sentimiento, un vehículo perfecto con el que exaltar una poética retoricista, infundida en un marco político determinado, paralelo a una poesía de la guerra que está en marcha (Pardo, 2014:131). Al mismo tiempo, se exalta una necesidad humanizadora de lo poético; esta idea se venía desarrollando ya en *La Gaceta Literaria* por Giménez Caballero, pero también deriva, en parte, de una reacción ante la visión orteguiana de la deshumanización del arte y del compromiso social, en proceso de gestación desde principios de siglo, en busca de una regeneración del occidente caído (Navas, 1994:261-265).

Respecto a la rima de los poemas, existe variedad. Por ejemplo, tenemos un poema formado por tres quintetos, un cuarteto y un terceto, «Imperio», dodecasílabo o endecasílabo, si lo analizamos con dialefa o sin ella, con estructura ABBAB CDDCD EFFE ABBA GGG; en la cuarta estrofa invierte el segundo y el tercer verso de la primera estrofa, recurriendo a un énfasis repetitivo, para terminar con un breve himno de rima consonante de tres versos. «Canto a la guerra» de Salazar se basaría unas

¹⁸ González de Lama llamó a esta época de preguerra y posguerra prematura la época del «sarampión sonetista» (Navas, 1994:261).

formas paralelas a «Imperio». La mayoría de los sonetos tiene rima consonante que responde a estructuras comunes: ABBA ABBA CDE CDE; en el caso de «A los jóvenes dolorosos» de Bastera, ABBA BAAB CDC DCD.

Por otro lado, tenemos dos romances que comparten la estructura de una canción por el mantenimiento de un estribillo: «Romance de la enamorada» de Iribarren, octosílabo y «Romance de la primavera» de Foxá, hexasílabo. De forma parecida se presenta el «Romancillo del héroe» de Salazar con versos octosílabos que alternan con una repetición de otros tetrasílabos formando una especie de canción himnica. Por otra parte, «La voz de los muertos» de Rosales se clasificaría como «una cantata o una especie de romance cantable» en versos alejandrinos sin rima (García de la Concha *apud* Gibson, 1981: 202). Por último, las cinco odas de Vivanco son lirás (aBabB).

2.4. Retórica

Como se ha mencionado anteriormente, la Falange, movimiento poético en palabras de José Antonio, define su estilo y, por ende, *Jerarquía* trabajará fiel a este. Como centro de este estilo, tenemos el retoricismo tan unido al neoclasicismo en tono romántico, que se disocia irónicamente entre un rechazo al formalismo y el uso del mismo. El lenguaje de la formulación falangista se basa esencialmente en dos recursos, la antítesis y la reiteración, que cumplen varias funciones, pero, en general, dan al poema una estructura ordenada, sobre todo, en los poemas del tercer volumen: la anáfora, por ejemplo, al referirse el poeta a la guerra, que se transforma sobre todo, en el primer volumen de la revista, en palabra clave (“¡A la guerra!” en «Canto a la guerra»), pero, según avanzamos por los volúmenes, encontraremos nuevos elementos, sobre todo florales; «[la] recurrencia de la expresión que transparenta la reiteración de contenidos. No debemos olvidar que la insistencia era la clave de las consignas» (Carbajosa, 2003: 121). De forma complementaria, la reiteración o la insistencia, base del pensamiento irracional, se fundamentan en la idea de fuerza, en lugar de la fuerza de las ideas; es decir, la repetición de la fuerza hace el camino.

El estilo de la Falange recibió fuertes críticas incluso entre los militantes de sus propias filas. Por ejemplo, Giménez Caballero dice que «lo que es incomprensible es querer pasar por “fascista”, por “juventud fascista”, y tener un “estilo fascista” el que

escribe o habla a base de flores, mermeladas y delicuescencias a la veneciana...» (Caballero *apud* Carbajosa, 2003: 108). Es cierto que, ante una situación tan belicosa como lo fue la década de los años 30, las florituras y las serenidades de la naturaleza no deberían encajar mucho con el compromiso militarista que llevaría a cabo la Falange, pero, en mi opinión, el uso de estos elementos poéticos, al parecer, tan alejados de la realidad vivida, también sirven como arma reivindicativa a la causa falangista.

Recurriendo de nuevo a la cita de José Antonio, «la Falange más que un programa político afirma un estilo». Y así es, a mi parecer; el estilo que estructura el falangismo forma un polisistema semiótico con el que se da forma al proyecto político. De esta forma, *Jerarquía* adquiere de forma artificiosa una expresión retoricista; es decir, se lleva a cabo una politización de la estética: «convertir las letras en armas y de poner las palabras al servicio de la tribalización» (Corella, 2000: 2). Lo retórico, y no lo dialéctico, se transforma en la herramienta principal de *Jerarquía*:

Recurriendo a las contraposiciones de Walter Benjamin entre estetización de la política y politización del arte, y entre valor cultural y valor exhibitivo, *Jerarquía* puede entenderse como un proyecto de estetización de la política en el que los medios técnicos y formales [...] fueron puestos al servicio de la legitimación política (Corella, 2000: 1).

Gran parte de los poetas que llevarán a cabo esta función en *Jerarquía* tendrán un acento profundamente neoclasicista desde una visión neorromántica, provenientes de una intensa lucha diferenciadora y, a la vez, hermanadora de la poética del 27 con la del 36. Ello me lleva a pensar: algunos poetas de la generación del 36, neoclasicistas, serán los futuros poetas del régimen; en *Jerarquía* está Dionisio Ridruejo, quien ha escrito *Sonetos a la piedra* (1943), profunda obra que sufre de esa «epidemia sonetista»; sobre todo, tenemos a Rosales, autor de *Abril*, obra de gran acento neoclásico, que será uno de los frentes poéticos en la posguerra e impulsor del garcilasismo; asimismo, Luis Felipe Vivanco, íntimo de Rosales, explota la forma de la lira en su «Lira serena», etc. En consecuencia, y de forma inevitable, el estilo que José Antonio afirmará a su proyecto político tendrá muchas raíces de ese espíritu neoclásico, por lo que, lógicamente, este heredará esas «flores, mermeladas y delicuescencias a la veneciana». De esta forma, el retoricismo floral que invade *Jerarquía* puede resultar vacío, pero «ha de reconocerse que est[e] funcionó entonces con eficacia, idealizando, en simplificación, como nueva edad de oro renaciente, una realidad mucho más heterogénea y compleja» (García de la Concha, 1992: I-249). Así pues, *Jerarquía* desprende, en su tónica general, y no solo

por Rosales, Ridruejo y Vivanco, una forma renacentista, primaveral y auroral¹⁹, que se sirve del mismo léxico y de imágenes comunes.

Pero, además, me parece interesante mencionar que, gracias al léxico utilizado y reiterado en los poemas, podemos hacer un seguimiento general del tono de cada volumen que, sorprendentemente, dista mucho entre los cuatro. El tono militar del primer volumen, por ejemplo, se caracteriza por palabras como *cruzada, guerra, sangre, flechas, combate, misión, falange, servicio, capitán, banderas, carabela, imperio, soldados, escuadrón...* En el segundo volumen, existe un dolorido sentir garcilasiano: *doloroso, triste, sufrir, negación, mal, saña, veneno, cieno, desgracia, muertos, lodo, angustia, oscuro, catástrofe, agonía, escombros, dagas, cristales, gemido, frío, miedo, muerte...* que se intercala con el deseo de fertilidad y aires primaverales que explotará el tercer volumen: *tierra, madre, abril, primavera, perfume, cese al fuego, muchacha, alegre, golondrina, flor, blanco, oro...* En el tercer volumen, las palabras clave podrían ser *primavera* y *abril*, además de un largo elenco de sustantivos y adjetivos relacionados con la naturaleza y el mundo pastoril en clave renacentista: *cigüeña, moras, árbol, zarzas, río, hayas, canto, amores, doradas ninfas, rosales, verdes, suavísimos olores, mariposas, libélulas, ruiseñor, juncos, praderío, arroyos, bosque, trino, fuentes, rocío, adelfares, pacer, sembrado, amapolas...* Finalmente, el cuarto volumen emana un ambiente trascendental, atemporal, pero al mismo tiempo terrenal, místico que va dirigido al muerto en la guerra y a su paso por el mundo de Dios: *nubes, sueños, transparencia, siglos, hora exacta, silencio, inmenso, tiempo, llanto, misterio eterno, Dios, calma, fondo del mar, destino sin sombras, soledad, eternidad, espesura, polvo, alma clara, resurrección, verdad...*

¹⁹ Ya en «Nota», al inicio del primer volumen de la revista, se exponen los objetivos de *Jerarquía* en una profusión de elementos renacentistas, donde la primavera es en núcleo de toda la retórica allí presente.

2.5. Dos tópicos interesantes

Los temas que se desarrollan en los poemas en *Jerarquía* (la guerra y el militarismo, el martirio del soldado falangista, el imperio y al romanidad, el patriotismo, dedicatorias, la Falange, la medievalidad, la juventud, la naturaleza, el exotismo y la muerte...) ya se han ido desarrollando a lo largo del trabajo, pero existen dos que, por sus peculiaridades, merecen un espacio aparte.

Por un lado, está el enaltecimiento del falangismo: para ello, los poetas aplican en su estilo retoricista una serie de elementos léxicos característicos de la simbología falangista: el número *cinco*, *hermandad*, *falange*, *rosas (rojas)*, *flechas* y *yugo*, *destino*, *imperio*, *patria*, *jerarquía*, *misión*, *sacrificio*, *odio*, *triste*, *Dios*, *cruzada*... Nos aparece, principalmente, en los poemas del primer volumen. En «Rosas en tu carne» de Joaquín Arbeloa: el color rojo de las rosas, que implica la brevedad de la vida y, al mismo tiempo, una de las señas de la Falange, se une como pareja a la Muerte quien borda la camisa azul del soldado con el símbolo oficial del falangismo: cinco flechas bajo el yugo. Todo el poema está rodeado de sangre pues se trata de un poema dirigido al combatiente que lucha por el futuro de su patria. Se ha de mencionar también el empleo recurrente del número cinco que aparece en casi todos los poemas que hablan de la Falange: en el «Romancillo del héroe» de Salazar («las cinco rosas prendieron/ en cinco rosas de sangre [...] / cinco heridas/ cinco rosas»).

Por otro lado, me gustaría hablar sobre el tema de Dios. Analizando los poemas me he dado cuenta de que Dios solo aparece como vaga referencia, casi formularia. El catolicismo, una de las bases más fuertes que tendrá el futuro régimen, está ausente por completo. Sí que encontramos difusas inercias hacia la salvaguarda de Dios como: «siguiendo el clamor de España, / eco del clamor de Dios», «hubiesen sido felices / como complace al Señor» en «Romance de la enamorada» de Iribarren, o adjetivaciones: “*virgen* corazón” o “*santa* saña” en «A los Jóvenes dolorosos» de Bastera; “*Altísima Presencia*” en «Oda a la guerra» de Ridruejo. Esto puede deberse a la concepción clásica de lo divino que tenía el fascismo en general; tal vez, la razón de la casi total ausencia de Dios estriba en que se ha llevado a tropos más clásicos la figura del “Señor”. Ejemplo claro del elemento divino clásico lo podemos ver en el poema «Arquitectura» de Foyaca, y diría incluso que se trata de una concepción aristotélica de lo divino:

(Las columnas de Dios —que es Trino y Uno,
Arquitecto Supremo de Infinito,
sostienen lo Creado y lo Increado)
(Jerarquía, 1936: 82).

En consecuencia, y para mi sorpresa, la poesía religiosa se ve relegada a un plano un tanto alejado de los tópicos más comunes y se podría decir que funciona casi como fórmula ritualizada. Dios se transforma en un pretexto más a merced del ideario político de la Falange.

3. Conclusiones

Resumiendo el panorama poético de *Jerarquía*, se puede afirmar que encontramos, en un primer momento, una poesía de guerra, impetuosa, violenta e himnica (1º volumen-1936). Estas ansias bélicas, poco a poco, se van diluyendo y pasan a un estado de dolor provocado por la guerra (2º volumen-1937); el sufrimiento de la realidad se combate con un deseo evasivo, sereno y primaveral, alejado de la guerra (3º volumen-1938) que se complementa con un homenaje universalizado y trascendental a las víctimas de la contienda, todavía sin acabar (4º volumen-1938).

Se observa una fuerte presencia del neoclasicismo como la forma de representación poética dominante de la revista, ya sea en la utilización de sus formas, como en la función referencial que adquiere el lenguaje, el imaginario, el léxico, las referencias, etc. Representativos de ello serían «Romance de la primavera» de Foxá, la «Égloga quinta» de Virgilio traducida por Rosales, los sonetos «al Río Tajo», «a Garcilaso» y «a Bécquer» de Del Valle y la «Lira serena» de Vivanco. Existen además de ello diversas corrientes de pensamiento, como el dorsianismo y la romanidad de Yzurdiaga, de Bastera y de D`Ors, o el purismo poético que llama a la recreación de un clasicismo tardío, dentro del juego referencial que desarrolla Del Valle en sus sonetos, pero el sentido formalista, retoricista, humanizador y elevador de los poemas de corte neoclásico reina en *Jerarquía*: una parte del segundo volumen y el tercero al completo. Este enfoque de evasión poética no significa la negación del compromiso común del momento histórico ya que estamos ante un proceso de rehumanización de la poesía, tras el purismo que la dejó tan enrarecida, tal y como la vio Cernuda (García de

la Concha, 1992: I-53). Manuel Abril afirma la esencialidad de elevar lo “humano-demasiado humano” en materia y forma pues

el arte se realiza por virtud de las leyes del acorde, de la armonía, de la proporción, de la composición, de la relación de partes entre elementos sensibles y por la repercusión en los ámbitos espirituales de esa vibración inicial (Abril *apud* García de la Concha, 1992: I-53).

Vista esta perspectiva, podríamos resumir el neoclasicismo desarrollado por algunos poetas de *Jerarquía* como frío, puramente retórico y no comprometido, emocionalmente aséptico que aplica un cuidado exquisito a la forma, y regresa al uso de la estrofa y al conteo de sílabas. Respecto a lo formal, concuerda, pero opino que lo demás no es del todo cierto. En *Jerarquía* ya observamos una actitud comprometida respecto a la guerra de diversas formas. Estamos ante la involucración de un grupo político y poético en la propaganda de la guerra, y ello se lleva a cabo desde, sí, un retoricismo extremo y formalista, pero repleto también de una exaltación emocional, individual y colectiva. No encuentro un tono moderado y contenido en todos los poemas de *Jerarquía* vinculados al acento renacentista: sí que encuentro elevaciones de camaradería en versos como «Alcemos el fusil sobre la aurora/ rasgada contra el odio y el desvío/ por el seguro sable del futuro», del poema «Oda a la guerra» de Dionisio Ridruejo, quien será uno de los representantes del garcilasismo. También es cierto que la evasión a la guerra está presente en otros poemas de la revista, como los sonetos de Adriano del Valle sobre el Río Tajo, sobre Garcilaso y sobre Bécquer, que nos llevan a absorber la poesía desde un lugar idílico y que está en paz. Y es aquí donde, irónicamente, podemos ver también una reacción ante la contienda: el poeta se refugia en la poesía que está alejada del presente. A mi parecer, el compromiso de estos poetas reside en la clave formal con la que manifiestan un imaginario y una serie de figuras representativas del ideario fascista español, que concordaría, efectivamente, con la visión teórica de Giménez Caballero sobre el estatismo formal y material de la Historia.

Respecto a los poetas, en *Jerarquía* se podría decir que encontramos, sobre todo, poetas de la generación del 36; también continuadores de la generación del 27 así como participantes de la misma y, de forma paralela, llega la influencia retórica del dorsianismo novecentista con el propio Eugenio y el mismo director de la revista, Fermín Yzurdiaga, además del ferviente clasicismo desde la Escuela Romana del Pirineo por parte de Basterra, vinculado, al mismo tiempo, a D’Ors e influente sobre Yzurdiaga (Carbajosa, 2003:121). Es interesante mencionar que alguno de los poetas

del primer volumen no se ha podido clasificar en ningún grupo generacional; tras consultar en el *Diccionario Bibliográfico de la poesía española del siglo XX*, los poetas Salazar y Foyaca siguen siendo desconocidos.

La temática de los poemas es diversa; el honor a la guerra y sus mártires, los sueños del pasado histórico, la tragedia de la guerra, el *locus amoenus* del abril mítico, las idealizaciones del futuro, etc. La globalidad de todos ellos responde a una evolución dentro del estilo y la temática de los poemas de la revista. De este modo, se desarrolla un marco estético cambiante, pero dentro de un molde romanizador que constantemente nos transporta a un lugar áureo, sea real y pasado, sea imaginado. Si a ello le unimos la forma de la revista y sus artículos filosóficos y tratados, podremos observar que *Jerarquía* responde a una exposición polisistemática de una ideología determinada.

Como conclusión del apartado de métrica, se podría decir que las formas métricas utilizadas en los poemas de *Jerarquía* responden a un carácter clasicista. La mayoría de estas formas las había usado Garcilaso, al igual que Hernando de Acuña, bebedor del primero y autor del soneto imperial con el que se da la bienvenida a la revista (Romera, 1981: 145). También encontramos formas métricas que explotan su recepción, como son las canciones y las series de versos cortos e hímnicos de algunos poemas, sobre todo, dentro de los poemas de guerra. El verso en arte mayor es el dominante y junto a él, además de las mencionadas formas poéticas, encontramos formas de reflexión poética profundas y comprometidas.

4. Bibliografía

- BASTERRA, de Ramón. «Vírulo. Mocedades», Dir. M. Asín y J.C. Mainer, *Ramón de Basterra. Poesía v. II*, Fundación BSCH, Madrid, 2001.
- «Para leer a Ramón de Basterra (instrucciones de uso)», Dir. M. Asín y J.C. Mainer, *Ramón de Basterra. Poesía v. I*, Fundación BSCH, Madrid, 2001.
- CANO BALLESTA, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Gredos, Madrid, 1972.
- CARBAJOSA, Mónica et Pablo. *La corte literaria de José Antonio: la primera generación cultural de la Falange*, Crítica: Barcelona, 2003.
- CARLOS, Pedro. «José Carlos Mainer Baqué: Falange y Literatura» en *La razón histórica. Revista hispanoamericana de Historia de las Ideas*, 1989.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, 9º ed., Labor: Barcelona, 1992.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *La poesía y el pensamiento de Ramón de Basterra*, Juventud S.A., Barcelona, 1941.
- *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Alianza, Madrid, 1975.
- DUPLÁ ANSUÁTEGUI, Antonio. «La revista falangista *Jerarquía* y el modelo imperial romano» en *Vasconia: cuadernos de historia-geografía*, n. 38, pp. 813-837, 2012 Disponible: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/vasconia/vas38/3808130837.pdf>.
- SANTOS GUTIÉRREZ, Dámaso. «Luis Rosales y la “generación del 36”» en *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1935-1939*, v.VII, tomo I, Dir. Francisco Rico, coord. Víctor García de la Concha, Crítica: Barcelona, 1984.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *La poesía española de 1935 a 1975 I: de la preguerra a los años oscuros (1935-1944)*, v. I, Cátedra: Madrid, 1992
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, «España y Roma» en *F. E.*, nº2, p. 10, Madrid, 1934. Disponible: <http://www.filosofia.org/hem/193/fes/fe0210.htm>.
- MAINER, José-Carlos, *Falange y literatura*, RBA: Barcelona, 2013.
- NAVAS OCAÑA, María Isabel. «Poesía pura, vanguardias y garcilasismo: una nueva perspectiva de análisis de “Si Garcilaso volviera...” de Antonio González de Lama» en *Estudios Humanísticos, Filología*, nº 16, pp. 261-272. 1994. Disponible: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/EEHHFilologia/article/view/4234/3150>.
- PARDO, Arcadio. «La diversidad del soneto» en *Rythmica: revista española de métrica comparada*, nº 12, pp. 117-163, 2014. Disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5035241>.

RODRIGO ECHALECU, Ana María, «La política del libro durante el primer franquismo», Dir. José Antonio Martínez Martín, UCM: Madrid, 2016. Disponible: <http://eprints.ucm.es/39125/1/T37819.pdf>.

ROMERA CASTILLO, José Nicolás. «Hernando de Acuña. La Lira de Garcilaso contrahecha» en *Castilla: Estudios de literatura*, nº 2-3, pp. 143-162, 1981. Disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136067>.

THOMAS, Joan María, *José Antonio. Realidad o mito*, Debate, 2017.

YZURDIAGA, Fermín. *JERARQVIA. La revista negra de Falange*, Dir. Ánger María Pascual, vv. I-IV, Pamplona, 1936-1938.