

# *Rapsodias:* Obertura en dos movimientos para una sinfonía patética

---

Luis F. Díaz Larios

*Cada libro es un mundo, un país que uno debe recorrer  
como un viajero enamorado de la belleza*

FRANCISCO VILLAESPESA

*Rapsodias* es un libro de transición. Después de la exuberancia provocadora de *La copa del rey de Thule* (1900), atemperada en *El alto de los bohemios* (1902), el poemario de 1905 abre un ciclo hacia el hondón íntimo del yo. *Rapsodias* es la obertura y *Tristitiae rerum* (1906), *Viaje sentimental* (1909), *Las horas que pasan* (1909) e *In Memoriam* (1910) son los movimientos de una gran sinfonía en que Villaespesa se acerca a su madurez creadora. Tal sazón viene determinada por la conjunción de dos hechos: la propia evolución de su escritura, dentro del normal proceso de imitación/eliminación/asimilación/recreación que configura su estilo, y las consecuencias literarias a que da lugar un episodio de su biografía: la muerte de su primera esposa. Tan dolorosa experiencia trasciende artísticamente convirtiéndose en tema central de inspiración de los libros citados. La fractura emocional que provoca en el hombre Francisco Villaespesa la pérdida de Elisa González Colombie, acaecida el 15 de junio de 1903, poco después de alardear de los recursos del nuevo estilo – con «El ritmo, el gran rebelde, me rinde vasallaje» empieza un soneto de *El alto de los bohemios*– da paso a

una música con sordina, de tonos apagados, y a un lirismo elegíaco que oscila entre la melancolía y el recogimiento casi místico. Complementario a esa tetralogía, y en su límite cronológico, cabe *El Libro de Job* (1909)<sup>1</sup>, suma de conmovedoras «sinceridades» que intensifican una línea de gravedad reflexiva, recurrente desde los *iuuenilia* del almeriense, pero cuya presencia se ensancha ahora. Las llamativas alusiones a su arte insinúan un cambio de actitud respecto a la del ufano verso de «Renacimiento», apuntando un correlato ético y estético muy significativo de su revisionismo del pasado:

¡Música, sí! Pero que cada nota  
se ajuste al ritmo de algún sentimiento,  
que orqueste ecos de voz remota  
y no el estruendo gárrulo del viento.

[PC: 1964; I, 656]

Es probable que Elisa sea temprano motivo inspirador [Sánchez Trigueros: 1974; 45-47], pero no alcanza el rango de lo que fue la *gentilissima* Beatrice Portinari para Dante o Laura Norves para Petrarca hasta que su enfermedad y muerte provoquen la crisis espiritual que determine un cambio de estilo en su obra. Sin pretender establecer un paralelismo automático entre anécdota y literatura, no obstante se puede proponer límites para el período en que Elisa es el eje en torno al cual gira la poesía de Villaespesa. No nos equivocáramos demasiado si los fijamos entre principios de 1902, momento de composición de «Flor de otoño» [XXVII] y de su publicación en *La Vida Galante*, núm. 177 [Celma Valero: 1991, 605b], luego recogida en *Rapsodias*, y septiembre de 1907, fecha en que la *Revista Latina* empieza a anunciar la preparación de *Viaje sentimental* a la vez que adelanta algunos de sus sonetos en sus tres primeras entregas [Gottlieb: 1995, 259, 270-271, 312, 319-

---

1 Las primeras entregas, según creo, aparecieron en la *Revista Latina*, núm. 6 (30/IV/1908), cuando ya circulaba *El patio de los arrayanes* [Gottlieb: 1995; 527 y 542].

320, 365, 367-370, 471, 526]. Igualmente debía de estar prevista la salida de *In Memoriam*, anunciada como inminente en el segundo cuaderno de la misma revista (30/IX/1907). Carlos Arturo Torres publica el poema «A Villaespesa (Para *In Memoriam*)» en el núm. 4 (30/I/1908) [Gottlieb: 1995, 441], lo que confirma su inmediata salida a la luz. Unas páginas más abajo se ofrecen 15 composiciones de *El patio de los arrayanes* [Gottlieb: 1995, 445-447; PC: 1954, I, 546-550, 556-557, 559-561, 568-569], a los que se añaden tres sonetos en el siguiente número (29/II/1908) [Gottlieb: 1995, 519; PC: 1954, I, 549-551], y en el núm. 6 (30/IV/1908), mientras Busto Tavera «hace resaltar la nueva fase del poeta», se presentan las primicias de *El Libro de Job* [Gottlieb: 1995, 527, 542; PC: 1954, I, 623-624, 631] a la vuelta de página de su reseña. Ambos datos empiezan un nuevo ciclo.

Pues bien, en los primeros años de ese período se sitúan los 52 poemas recogidos en *Rapsodias* de 1905. Cada uno va acompañado de su correspondiente fecha y lugar de composición. Pero ni su ordenación es cronológica ni la datación asignada es siempre fiable, dada la diferencia advertida entre la publicación en revistas de algunos y la que consta en el libro. Tampoco parece responder a un criterio formal más allá de una incierta alternancia de composiciones de métrica tradicional, clásica y modernista. Aún en el supuesto de que así fuera, rompe la secuencia de la historia sentimental que los motiva.

Como tal obertura, estas *rime sparse* constituyen cada uno de los movimientos de una sinfonía o, dicho en términos literarios, las «partes» de un *cancionero*, porque un gran *cancionero* es lo que compone Villaespesa con los cinco libros del ciclo sobre la presencia y la ausencia, sobre la *vida* y la *muerte de Elisa*, cuyo nombre

Mi amor sabrá librarlo del olvido  
y le dará la eternidad por tumba.

[PC: 1964, I, 386-387]

Aunque son independientes, parecen integrarse en una unidad superior en una construcción orgánica, como una pentalogía. Por las concordancias y afinidades que se advierten entre ellos, es posible que varios poemas contemporáneos fueran ocupando su lugar definitivo en sucesivos traslados.

Ese movimiento afectó a la primera edición de *Rapsodias*, que sufrió una gran transformación posterior. Muchas de las poesías agrupadas en 1905, en los años siguientes fueron recolocadas: unas engrosaron los libros dedicados a Elisa; a otros fueron desplazadas las ajenas al ciclo.

El proceso de reclasificación culmina con la edición de *Obras completas* de Villaespesa publicadas por Mundo Latino. El tomo IV (1916) reúne *El alto de los bohemios* y *Rapsodias*. De los 52 poemas que contenía la *editio princeps* de este último sólo han quedado 19, más cinco de otra procedencia, como «Mística», inicialmente publicada en el núm. 2 de la revista *Electra* (23/III/1901) [Sánchez Trigueros:1985]. Es muy elocuente comparar ambas ediciones<sup>2</sup>:

	1905 (R1)	1916 (R2)
I.	«Dedicatoria»	1. «Ofertorio»
II.	«Las niñas grises»	2.
III.	«Mediodía»	3.
V.	«Nieve»	4.
XXII.	«Samaritana»	5.

---

2 Los números romanos y árabes corresponden a los respectivos órdenes de los poemas en las ediciones de 1905 (R1) y 1916 (R2).

	1905 (R1)	1916 (R2)
XXXIII.	«Canción del regreso»	6.
XVII.	«Los ciegos»	7.
XVI.	«La abuela»	8.
XVIII.	«Égloga	9.
VIII.	«La fuente»	10.
XXXVIII.	«Otoño»	11.
XXI.	«La hermana»	12.
XXIII.	«La cita»	13.
XXIV.	«Scherzo»	14.
XXVIII.	«Flor de otoño»	15.
		<b>En el claustro</b>
		16. «Mística»
		17. «Cristiana»
		18. «Oremus»
		19. «Teresa de Ávila»
IX.	«[La hora] Mística»	20.
X.	«Pavana»	21.
XIX.	«La rueca»	22.
		23. «El clavicordio»
LII.	«Terminus»	24.

Entre ambas ediciones, el autor ha ido pasando los poemas más específicamente elisianos de 1905 a los libros que publicaba después de su ciclo, reduciendo *Rapsodias* a una colección de impresiones melancólicas con pulsión religiosa, en medio de las cuales la figura de Elisa quedaba desvanecida.

De las 28 composiciones restantes, los sonetos «Venus de Milo» [VII] y «La muerte del sátiro» [XI] pasan a la reedición de *El alto de los bohemios*, en un contexto más afín, en el mismo tomo que comparte con *Rapsodias*. Por razón semejante traslada «Granada» [XII] y «Fantasía morisca» [XV], respectivamente como «Elegía de Granada» I y II, a *El mirador de Lindaraxa*. Creo que Villaespesa obró con acierto porque son poemas muy marginales al tema principal que estructura *Rapsodias*.

A *Tristitiae rerum* incorpora, junto a su homónima [XLIV], «El jardín trágico» [XXV], «Ángelus» [XXVII], «Al volver a la aldea» [XXIX], «Rosa del camino» [XXXIX], «Océano» [XLIX] y «En la sombra», retitulada «Soledad».

En *Las horas que pasan* reagrupa 17 poemas, de los que «La canción de la vida» [XII] abre el libro y reparte el resto en sus secciones: «Perfume de otoño» [XXVI], «Crepúsculo» [XXXII] y «Página blanca» [XXXVI], en «Horas de sol, de otoño y de nieve». En «Myosotis», numeradas solo con números romanos, «Myosotis» [XX]: I; «Nocturno» [IV]: II; «Paisaje de ensueño» [XXXI]: III; «Tedio» [L]: IV; y «Aurora triste» [XLI]: VIII. En «Horas fugaces» inserta: «Hojas secas» [XXX], «Sombra» [XL] y «Soledad» [XLII]. A la de «Pequeñas elegías» lleva «La ciudad muerta [VI] y «La casa muerta» [XXXIV]; y a la de «Horas de amor y de recuerdo»: «Pietà, Signor» [XIV] y «Voz muerta» [XLIII].

Incluye en *Viaje sentimental* «Interior» [XLII] en la sección «Canción del recuerdo», IX; y «Nostalgia» [XLV] en las «Elegías de la casa», VIII.

En fin, añade a *In Memoriam* «La elegía de la casa» [XLVI], con el núm. V de «El hogar vacío», y «Elegía» [XLVII], con el núm. III de la secc. homónima.

De estos movimientos parece deducirse el carácter embrionario de *Rapsodias* de un amplio proyecto que fue perfilándose conforme la fecunda vena creativa del poeta desbordaba la colec-

ción de los *rerum fragmenta* de 1905<sup>3</sup>. La repetición de títulos y subtítulos del primer libro, bajo los que suelen agruparse los poemas de los siguientes, confirman esta creencia. Poco importa para su aceptación la diferencia entre las fechas de composición y las de publicación de los libros, que pueden deberse a razones extraliterarias, ni que, al tiempo que avanzaba en su programa, el autor encontrara consuelos a su soledad –breves en Carmen Nevado, a quien dedica *Rapsodias*; definitivos en María García Robiou, destinataria de *Lámparas votivas* (1913)<sup>4</sup>–: la recurrencia a la buena samaritana permite sugerirlo.

Una vez trazado el cuadro general, acerquémonos a la primera edición de *Rapsodias* en las páginas siguientes.

Ya he adelantado al principio el problema que plantea la lectura de los poemas tal como aparecen en sus páginas. Siguiendo ese orden –y numerándolos del [I] al [LII] para abreviar las referencias en lo sucesivo– contradicen la datación que les atribuye Villaespesa; sobre todo dificultan su encaje en la perspectiva biográfica que él mismo apunta. A esa linealidad cabría argüir que su intención habría sido la de presentar una suma o florilegio de variaciones sobre su estado de ánimo a través de un tiempo más psicológico que de calendario, cuyo punto de apoyo en la realidad viniera determinado por la dialéctica presencia/ausencia de la mujer amada. Dicho líricamente, con las propias palabras del poeta en el soneto de la «Dedicatoria»:

Cuando en el gran silencio nocturno se percibe  
el hálito más tenue, el son más fugitivo,  
y se funden en uno los cien ecos dispersos,

---

3 Fuera ya de este momento, Villaespesa incorporó algunos poemas a otros libros, que citaré en notas.

4 De ambas se conserva correspondencia en la Biblioteca Provincial de Almería «Francisco Villaespesa» [Sánchez Trigueros: 1993, 340; Andújar Almansa: 2004, 79 n. y 80].

alguien me dice al oído, con voz muy baja: ¡Escribe!  
y yo entonces, llorando y sin saberlo, escribo  
esas cosas tan tristes que algunos llaman versos.

Dejemos por ahora el comentario sobre la impronta romántica que traslucen esos versos y sigamos con la cuestión que plantea el decalaje entre composición y datación *a posteriori*. Es evidente que la diferencia entre ambos momentos provoca tensión entre los elementos psicológicos –sentimientos, impresiones, recuerdos– y el hilo discursivo en que se inscriben las vivencias de un *antes* y un *después*.

El fiel entre la *vida*, cuyo término *a quo* corresponde a «Mediodía» [III] (Madrid, junio de 1903), y la *muerte* se encuentra en los poemas «La canción del regreso» [XXIII] y «Al volver a la aldea» [XXIX], datados ambos en Laujar, respectivamente en julio y agosto del mismo año que el anterior. Dispuestos casi en el centro del conjunto, por su localización y fecha corresponden a la vuelta de Villaespesa a su pueblo tras el fallecimiento de la esposa, y marcan el punto de inflexión del tratamiento temático. Sin embargo, en la secuencia temporal establecida por el autor, como sugiere la configuración dispersa, les correspondería las posiciones 12 (III), 13 (XXXIII) y 14 (XXIX). La recolocación tendría una coherencia de que carece la ordenación impresa.

Con todas las reservas y riesgos que se quiera, prefiero inclinarme por esta opción, ajustada a la datación de los textos, a mi juicio, más acorde con el discurso interno del poemario, en el que se pueden descubrir dos partes o movimientos: el primero está centrado en la contemplación doliente de la mujer amada, enmarcada en un insistente crepúsculo otoñal y expresado por una dominante métrica tradicional; el segundo se prolonga en el peregrinaje de un alma solitaria en busca de respuestas a la existencia, modulado por el ritmo de los sonetos alejandrinos.



## PRIMER MOVIMIENTO: EN LA VIDA DE ELISA

Corresponden a esta primera parte los poemas fechados entre abril de 1902 y junio de 1903: «La cita» [XXIII], «Soledad» [XLII], «Crepúsculo» [XXXII], «Otoño» [XXXVIII], «Nocturno» [IV], «Nieve» [V], «La fuente» [VIII], «La rueca» [XIX], «Scherzo» [XXIV], «Flor de otoño» [XXVIII], «Las niñas grises» [II] y «Mediodía» [III]. Quizá debido al cambio de registro para experimentar un nuevo lenguaje que traduzca su experiencia íntima, ya vivida y formulada líricamente por otros –los llamados «poetas viudos» [Cossío: 1960, II, 1216 y ss.]–, el autor ceda al influjo de sus modelos y ecos de sus voces suenan en medio de la propia. Poetas románticos y realistas españoles, franceses [Cardwell: 1987], portugueses, italianos [Ambrosini: 1987], modernistas americanos, maestros –entre todos, el supremo Rubén Darío– y «hermanos» de la nueva estética [Palau de Nemes: 1974; Chicharro Chamorro: 1977]; ... Un largo etcétera cuya influencia no conviene exagerar ni acusar directamente de plagios [Astrana Marín: 1920, 240-251] lo que a veces son coincidencias más o menos conscientes, afinidades y motivos de inspiración comunes; escritura sobre escritura; en fin: literatura [Compagnon: 2020].

Casi simultáneos a *Rapsodias* fueron *Rimas* (1902) y *Arias tristes* (1903) de Juan Ramón Jiménez, *Alma* (1902) de Manuel Machado, y *Soledades* (1903) de su hermano Antonio. En las páginas de *Electra* aparecieron versos de los cuatro [Sánchez Trigueros: 1985; Grande Quejigo: 1991]; se cruzan dedicatorias entre ellos; participan en las mismas tertulias, como la que se reunía en casa de Villaespesa, mientras su «leve mujer, su nardo inadvertido tocaba mediadora el piano» [J. R. Jiménez: 1961, 63-75; Cansinos Asséns: I, 76-93]. Con distinto grado de conocimiento, todos han leído a los simbolistas franceses y han encontrado en la «musique» de Verlaine muchas notas que convierten en *tópica* generacionales [Ferrerres: 1975]: jardines, fuentes, otoños, crepúsculos, soledad, tristeza... Buscan la intimidad, el «paisaje del alma» y, en aras de la naturalidad expre-

siva –*ma non troppo!*– vuelven a las formas métricas tradicionales, con preferencia al arte menor. Una melancolía invasiva, no exenta de complaciente sensualidad, recorre los versos de sus libros. Pero no todos responden por igual a los mismos estímulos. La reflexión y el rigor selectivo para recrear débitos y filtrarlos a través de su personalidad imprime el sello de su originalidad.

La facilidad para captar y asemejar soluciones ajenas se repite más de lo que hubiera sido deseable en Villaespesa [Chicharro Chamorro: 1977; Palau de Nemes: 1974]. Lo que afirmaba Navarro Tomás de los versos de Zorrilla podría aplicarse al almeriense: «se ejercitó en la fluidez y facilidad del verso más que en la refinada elaboración de sus cualidades expresivas» [1966, 381-382]. Certero es también el juicio de Díaz de Castro [2004, 156] al señalar que su limitada claridad de visión, de autocontrol, y su falta de cultura sólida y de hondura en la indagación de los temas principales de su poesía, malogran sus «indudables dotes formales en algunos momentos». Puso una pica en el Parnaso con *La copa del rey de Thule* «por su diversidad y por su carácter extremado», síntesis de «lo más exterior del modernismo», por cuyo brillo aparente no se dejaron deslumbrar Juan Ramón Jiménez y los Machado, quienes «supieron muy pronto eludir para ahondar en sus respectivas personalidades poéticas». Pero hay que ser justos con Villaespesa: también él, siquiera fueran motivos sentimentales más que artísticos, cambió por un momento los alardes orquestales por los solos de piano: *Rapsodias* fue, en efecto, el resultado poético de esa «música espiritual» de la que hablaba Friedrich.

Aunque en los poemas de este primer movimiento *en vida* se advierta alguna dispersión temática y de tono –disonancia evidente parece «Las niñas grises»–, en general les une la prevalencia de la métrica tradicional –romances y redondillas de hexasílabos y heptasílabos– y la creación de un espacio interior, la «estancia» que enmarca a la mujer amada apenas sugerida –cabello, manos– por sus actos más idealizados –leyendo un libro, tocando

el piano— que la elevan al rango de *spirito sottile*. La atmósfera de ensueño de estas escenas se corresponde con la visión melancólica del espacio exterior: paisajes ([III], [V]), horas de soledad e incertidumbre ([XXXII], [XLII], [IV]), la fuente muda a las preguntas del poeta ([VIII]), jardines otoñales, crepúsculos... Todo según el principio poético verlaineano: «vôtre âme est un paysage».

Con el erotismo galante y sentimental de mucha literatura de principios del siglo XX se emparenta el soneto de endecasílabos «La cita» [XXIII]. Por el tema —encuentro de los amantes— recuerda el dedicado en *Prosas profanas* a «Margarita», que «La alcoba» de *Caprichos* parece recrear. Carece de la brillantez descriptiva de los alejandrinos de Rubén Darío y de la concentrada intensidad de los versos breves de Manuel Machado. Villaespesa explicita más que sugiere las sensaciones táctiles, olfativas y lumínicas del «corazón palpitante» que espera «en la tranquila alcoba perfumada». Destaca lo sensitivo sobre lo sensual y, al estilizar idealmente la situación, prima el sentimentalismo romántico («desfallecer de amor») y la connotación animista de gestos y objetos («la lámpara sueña vacilante», «alma toda oídos», «vaga ondulación de los vestidos», «leve golpe tímido y lejano», «pequeña y enguantada mano, toda trémula»).

El placer de la víspera se torna frustración, con mejor resultado poético, en «Scherzo» [XXIV]. Los leves cambios rítmicos que producen los encabalgamientos y los acoplamientos de sintaxis y verso, junto con la combinación estrófica de los hexasílabos, se adaptan al contraste entre las horas de nocturna expectación del principio del poema:

Junto a la dudosa  
lámpara, te espero  
leyendo...  
Una rosa  
muere en el florero.

Y las horas matinales de la redondilla última, que cierra la estructura circular al modo de un *kyklos* clásico:

El libro cerrado,  
La rosa marchita...  
El reloj parado  
señala la cita.

Entre ambos momentos, subrayados por el final de la lectura y la pérdida de lozanía de la rosa con indisimulado préstamo rubendariano, la evocación del pasado que inunda la «estancia vacía» de notas del piano y el perfume del aliento de la mujer esperada dominan la sextilla central:

Suspira en el eco  
tu voz... La almohada,  
que aún conserva el hueco  
de tu sien, espera  
la lluvia dorada  
de tu cabellera...

De lo etéreo se pasa a lo cotidiano para fijarse en la melena rubia, atributo destacado de la belleza de la amada al menos desde Petrarca («Erano i capei d'oro a l'aura sparsi», *Canz.* XC) y vivo aún para pintores prerrafaelitas y poetas modernistas («¡Oh visión adorada de oro, rosa y marfil!», exclama Rubén Darío en su «Sonatina»). Villaespesa se apunta al tópico en [XXXVIII]:

[...] el empolvado  
oro de tus flotantes  
cabellos destrenzados.

Es una variante de los versos del «Retrato» que ya figuraba en «Flores de almendro» [PC: 1964; I, 47]. Es también un ejemplo de su desenvoltura para repetir hallazgos, como el motivo de las 'manos femeninas', que ya habían incluido en su imaginario los simbolistas franceses –recuérdese el bello poema «Tes mains», de