



REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / NOVIEMBRE 2020



MODOS DE TRANSICIÓN LA «JOVEN LITERATURA» EN EL UMBRAL DE LOS AÑOS 30

Rafael Pérez
Barradas, *Retrato clownista
de Federico García
Lorca, 1924-25.*

AÑO LXXXV
EDITORIAL PLANETA, S. A. U.

REDACCIÓN
JUAN IGNACIO LUCA
DE TENA, 17, 5.^a
28027 MADRID

SUSCRIPCIÓN Y
ADMINISTRACIÓN
ROSELLÓ I PORCEL, 21, 2.^a planta
EDIFICIO MERIDIAN
08016 BARCELONA
TEL. (93) 499 39 32
FAX (93) 492 64 91
E-MAIL: insula@espana.net
www.insula.es

DEP. LEG.: M. 210-1958
ISSN: 0020-4536


ESPASA

«NUESTRO DIFÍCIL 1930»: LOS JOVENES Y EL RITMO SECULAR. Miguel Ángel García.—«ASI HABLABA YO»: LA ENCRUCIJADA FILOSÓFICA DE GARCÍA LÓRCA EN EL CAMBIO DE DÉCADA, Encarna Alonso Valero.—MODOS DEL SURREALISMO ESPAÑOL: PERSPECTIVAS DE 1929 (EL CASO J. V. FOIX), Enric Bou.—DE LAS MESAS PARLANTES AL COMPROMISO PEDAGÓGICO. EVOLUCIÓN Y TRAYECTORIA DEL PINTOR Y ESCRITOR GABRIEL GARCÍA MAROTO, Amelina Correa Ramón.—LA HISTORIOGRAFÍA GENERACIONAL DE DAMASO ALONSO Y EL *TOURNANT* DE LA JOVEN LITERATURA, Miguel Ángel García.—IDAS Y VUELTAS: ROSA CHACEL EN EL UMBRAL DE LOS AÑOS 30, Laura Lozano Marín.—LA MUJER NUEVA AL FILO DE LOS AÑOS 30: AMISTAD Y BÚSQUEDA ESTÉTICA EN CONCHA MÉNDEZ, ERNESTINA DE CHAMPOURCIN Y CARMEN CONDE, María Paz Moreno.—PERD... ¿QUÉ HAREMOS CON LO ETERNO EN LA MANO?—LA SECRETA HETERODOXIA DE LA POESÍA DE EMILIO PRADOS, María Teresa Navarrete Navarrete.—DEFLACIÓN EN 1930: ¿QUÉ ROMANTICISMO?, Domingo Ródenas de Moya.—«A UN MILLÓN SETECIENTAS MIL LEGUAS». VARIACIONES DE TONO EN LOS TREINTA, Andrés Soria Olmedo.—VANGUARDIA, PINTURA Y LITERATURA EN EL EPISTOLARIO DE RAMÓN GAYA EN TORNO A 1930, Ginés Torres Salinas

MONOGRAFICO COORDINADO POR MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

/ A brusca tierra inmediata!», «De ara», «Las ocho de la mañana», «Ver- felizmente la contradicción entre la a los editores por César Arconada re (1933) y la lógica de los textos, ue en los dos fragmentos de *El Pú-* García Lorca se contienen las mues- evidentes de la temática homosexual ra. Hay evidencia de que Lorca blicar la pieza en la colección aneja, que no hubo ningún temor al es- (Monegal, 2000: 13). Como ob- z de Castro (2000: 20), este capicúa lorquianos deja «en ridículo» los presurados sobre la publicación (el ril de 1934 se fijó Juan Guerrero 31) en que Juan Ramón había es- ajo del título de un ejemplar: «Los tos»).

A. S. O. —UNIVERSIDAD DE GRANADA

fía

ORE, V. (2002). *Prosas completas*, ed. Amusco, Madrid, Visor.

D. (1975). *Obras completas*, IV. *En literatura contemporánea*, Madrid,

N, E. (2016). *La memoria de un tá en sus besos*. Vicente Aleixandre, i, Stella Maris.

A. (2015). «José María Quiroga neoclásico», *Nueva Revista de Filo- ánica*, LXIII, pp. 399-422.

GALÁN, P. (1996). *Las máscaras de lo Miguel de Unamuno*, Madrid, Trotta. inds. *Narrative Modes for Presenting* eton, Princeton UP.

0). *Los Cuatro Vientos*, ed. facsímil,

La narrativa breve en las revistas de 1936, Madrid, Devenir.

o Salinas, *una vida de novela*, Ma-

La poesía española de 1935 a 1975,

ixandre, *la poesía y la historia*, Gra-

Ramón de viva voz, II, pról. y notas lencia, Pre-Textos.

ermaine (1919-1935), ed. y trad.

o, Barcelona, Círculo de Lectores.

ernism and the Poetics of Yout, *From en literatura*, Toronto, Toronto UP.

- HERNÁNDEZ, M. (1993). «Dámaso Alonso y Jorge Guillén: fragmentos de una correspondencia (1926-1981)», *Revista de Occidente*, 144, pp. 19-42.
- HERRERO SENÉS, J. (2014). *Mensajeros de un tiempo nuevo. Modernidad y nihilismo en la literatura de vanguardia (1918-1936)*, Barcelona, Anthropos.
- JOYCE, J. (1981). *Ulises*, I, trad. J. M.^a Valverde, Barcelona, Bruguera.
- JULIÁ, S. (2003). «Ser intelectual y ser joven, en Madrid, hacia 1930», *Historia Contemporánea*, 27, pp. 749-775.
- LOUIS, A. (2018). «Leer una revista literaria: autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de la década de 1920», en *Laboratorios de lo nuevo: revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, ed. R. Corral, A. Stanton y J. Valender, México, El Colegio de México, pp. 27-53.
- MARICHALAR, A. (2002). *Ensayos literarios*, ed. D. Ródenas, Madrid, Fundación SCH.
- MARISTANY, L. y HARRIS, D. (eds.) (1994). Luis Cernuda, *Obra completa. Prosa II*, Madrid, Siruela.
- MAURER, C. (ed.) (1986). «Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana (1929-1930)», *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, 23-24.
- (ed.) (2013). Federico García Lorca, *Poet in New York*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- MONEGAL, A. (ed.) (2000). Federico García Lorca, *El público. El sueño de la vida*, Madrid, Alianza.

- MORENO SANZ, J. (ed.) (2003). María Zambrano, *La razón en la sombra. Antología crítica*, Madrid, Siruela.
- PACO, M. de (2002). «El teatro en las revistas de vanguardia: *Los Cuatro Vientos*», *Monteagudo*, 7, pp. 115-124.
- PÉREZ FERRERO, M. (2019). *Memorándum de golpes de lanza. Artículos de crítica, 1927-1936*, ed. J. Herrero Senés, Sevilla, Renacimiento.
- RÓDENAS DE MOYA, D. (ed.) (1999). Benjamín Jarnés, *El profesor inútil*, Madrid, Austral.
- RODRÍGUEZ FISCHER, A. (ed.) (1999). *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia.
- ROZAS, J. M. (1978). *El 27 como generación*, Santander, La Isla de los Ratones.
- SALINAS, P. (2002). *Cartas a Katherine Whitmore (1932-1947)*, ed. E. Bou, Barcelona, Tusquets.
- SALINAS, P. - TORRE, G. de (2018). *Correspondencia 1927-1950*, ed. J. M.^a González y C. García, Madrid, Iberoamericana.
- SOBRINO VEGAS, Á. L. (2012). *Las revistas literarias de la II República*, Tesis doctoral, Madrid, UNED.
- SORIA OLMEDO, A. (2017). *Disciplina y pasión de lo soñado. La joven literatura y el 27. I. Claras jornadas de esperanza*, Barcelona, Calambur.
- VIVANCO, L. F. (pról.) (1976). *Los Cuatro Vientos*, ed. facsímil, Glas-hütten, Detlev Auermann.

A. SORIA OLMEDO / «A UN MILLÓN SETECIENTAS MIL LEGUAS»...

GINÉS TORRES SALINAS / VANGUARDIA, PINTURA Y LITERATURA EN EL EPISTOLARIO DE RAMÓN GAYA EN TORNO A 1930

Ramón Gaya en el cambio de década

El final de la década de los años veinte del siglo pasado, con 1930 como bisagra, trajo consigo en el panorama de las letras españolas, hasta entonces sumergido en la adopción de los movimientos de las vanguardias históricas, particularmente cubismo, creacionismo y ultraísmo, con sus particulares modulaciones, «un cambio profundo [durante el cual] comienzan a menudear los ataques contra el ya tópico del “arte deshumanizado”» (Soria Olmedo, 1988: 142). En efecto, como ha señalado Anthony Geist en referencia a numerosos autores de la órbita del llamado Grupo del 27, hacia el final de la década podemos hallar «los tres horizontes concéntricos de la crisis personal, la crisis poética y la crisis social» (1993: 60), que en buena medida supusieron un alejamiento de las tesis vanguardistas propias de la poesía *pura* o del ya citado *arte deshumanizado*, para acercarse a unas posiciones que, en cierto modo, trataban de matizarlas o incluso las ponían en cuestión, buscando una



mayor relación con el hombre, con sus avatares históricos, una transformación que sacudiera un arte, una literatura que comenzaban a manifestarse como insatisfactorios, insuficientes ante tal panorama de crisis.

Se trata de la culminación de un proceso que venía gestándose desde unos años antes, con múltiples direcciones de diferente calado, de entre las cuales podemos espigar algunos momentos representativos. En 1926 Jean Cocteau

publica su *Le rappel à l'ordre*, en el que de modo programático se propone una vuelta al orden tras determinados excesos de las vanguardias más agudas previas a la Primera Guerra Mundial; en el mismo 1926, en el primer número de *Favorables París Poema*, Juan Larrea afirmaba que «Ya nos sobran poemas y esculturas y músicas para admirar la ligereza cervical a que puede llegar un rico temperamento que huye arrojando al azar todo lo que pudiera comprometerle» (1926: 2), mientras que Vallejo llamaba a «Que esa cólera de los mozos, manifestada de hora en hora, por los más fuertes y puros vanguardis-

Ramón Gaya en las Misiones Pedagógicas

 París, años 20

Tres serán los aspectos que estudiaremos en las cartas que Gaya escribe durante este periodo, inscritos en buena medida en las problemáticas que plantean las diferentes direcciones que el cambio de década ofrece al panorama artístico y literario español y europeo: su

En 1928, gracias a la mediación de
también jóvenes pintores Luis Gara
viajar a París por aproximadamente
en la formación del joven pintor, pu

ez; su postura ante los movimientos
ención al viaje que, junto a otros pin-
para terminar, su concepción del arte

ón Jiménez

ón con el mundo literario, bien que
Tomás Segovia, Trapiello— figuras
na ofrecido, además, una abundante
sayística, pero también diarística o
ctor atento de una serie de autores



era sostenida a lo largo de su vida:
oi, Juan Ramón Jiménez (Trapiello,
mo será, sin altibajos, un ejemplo
2015: 50-51), que comienza a for-
pintor a Madrid y la mediación de
conocer al poeta, en un encuentro
En carta de tres días después le da
misma: «Las 3 del 15, hora y día
esta primera carta el murciano hace
eta, así como su sintonía desde el
mento en que entre él y algunos de
a abrir una distancia. En la misma
Pedro Salinas a casa de Juan Ramón
los cuadros de Tintoretto expuestos
mente *La dama que descubre el seno*
el cual habla «mucho y bien. No
rándolo, sino con justeza» (Gaya,
to artístico del poeta se confirma en
28, Gaya envía a Guerrero con los
ueba, por ejemplo, al volver a refe-
conociendo en el juicio de Juan
conocimiento pictórico basado no
mosura:

la escogido J. R. entre tantos, es el
goce, el que más mima su gusto, y
emos la obligación de no dejarnos
adie. Pero en este caso *el poeta* se
ricamente. En resumen, ese busto
si no es el «mejor» cuadro, por lo
». (57)

Ofrece este relato de la visita al poeta otro aspecto que merece la pena destacar. Gaya explica a su amigo la impresión que le causaron los cuadros de Juan Ramón —el retrato de Sorolla, por ejemplo— en estos términos: «No hay cosa más inquietante en una habitación nueva para uno, recién estrenada para uno, que los cuadros colgados; nos miran con recelo de perro pachón que no nos conoce, por eso yo entro un poco cogido a él, al amo» (55). La idea de contemplar los cuadros cogido, esto es, resguardado en el «amo» de los mismos nos muestra la voluntad por parte de Gaya de situarse bajo la égida del poeta, de aceptar su influencia, su protección. Lo comprobamos más adelante, en el mismo texto, cuando resume así el pintor lo dispuesto con Juan Ramón: «Promete enseñarme muchas cosas otro día» (56). En una carta posterior al mismo Guerrero, el 17 de febrero de 1928, refiere la sugerencia de Juan Ramón de organizar «una exposición de pintura moderna, de pintura joven» para la cual habría pensado en el propio Gaya, en Esteban Vicente, Eduardo Vicente y Juan Bonafé. Reproduce el pintor unas palabras de Juan Ramón sobre esta posibilidad, de las que nos interesa la coda: «Así habló el maestro, todos asentimos» (62). Que Gaya se refiera a Juan Ramón Jiménez como «el maestro» no deja de tener su importancia, precisamente, en un 1928 en que los autores del llamado Grupo del 27 ya habían comenzado a marcar ciertas distancias con respecto al antiguamente guía. En la bisagra de la década, Gaya, alejándose de afanes vanguardistas, apuesta decididamente por el aliento de la influencia juanramoniana, que no abandonará ya nunca, ni en lo estético ni en lo vital, si es que ambas instancias pueden desligarse en ambos. No es de extrañar, por tanto, su contundente postura ante la famosa carta que Dalí y Buñuel enviaron al poeta, en la que de nuevo asistimos a una honda distancia entre el activismo vanguardista y la postura de un Gaya que en aquella época contaba aún con solo diecinueve años. El 15 de febrero del 29, sin saber exactamente de qué se trataba, escribe a Guerrero:

León [Sánchez Cuesta] me dice hoy que J. R. J. le avisó por teléfono que no iría a la librería por algún tiempo. Acaba de pasarle *cierta cosa* con Dalí y Buñuel y teme tropezarse con ellos o con alguien implicado en *la cosa*. Sin darme detalles, León me asegura que realmente se trata de *algo* muy desagradable. De estas dos niñas tontas (Dalí y Buñuel) se puede esperar lo más estúpido. (118)

Tres días después, también a Guerrero y ya enterado de los términos de la misiva, retoma la cuestión:

Dalí y Buñuel le escribieron una carta a J. R. J. diciéndole que su obra estaba «vieja, podrida y muerta» y otras muchas cosas del más agudo mal gusto, y al final repetían veinte o treinta veces la palabra «merde». Todo esto me suena a tan pobre y mezquino como una cosa de Joaquín. ¡Qué provinciano! (121)

La aventura parisina y las vanguardias

En 1928, gracias a la mediación de Juan Guerrero, Gaya, junto a los también jóvenes pintores Luis Garay y Pedro Flores, es becado para viajar a París por aproximadamente tres meses. Será un viaje decisivo en la formación del joven pintor, pues el contacto con el mundo ar-

tístico parisino arraigará en él su desconfianza ante los movimientos de vanguardia y los circuitos artísticos. Una desconfianza que se manifiesta incluso antes del viaje a París. Ya en una carta a Guerrero del 22 de febrero de 1928 confiesa, al referirse a Esteban Vicente y Juan Bonafé, que «no hago caso de Esteban, ni de Juan, ni de nadie. Es lo mejor, además los encuentro completamente desorientados» (66), marcándose así «la independencia y determinación de Gaya, con sólo diecisiete años, sobre las vanguardias artísticas» a las que se acercaban sus amigos (Dennis y Verdejo, 2016: 66).

El viaje a París no provoca en Gaya un deslumbramiento vanguardista; antes al contrario, parece afanzarlo en convicciones que ya mostraba antes del mismo. No le interesan de la ciudad los neones fascinantes de la modernidad y las novedades más radicales, que mira con recelo y cautela. En extensa carta a Guerrero del 19 de mayo del 28, sobre la que volveremos a largo de nuestro trabajo, por su valor, reconoce la importancia de la tradición frente a lo establecido por los vanguardistas, particularmente por algunos de los cubistas:

Para estar centrado hace falta estar delante y detrás. El «delante» será lo venidero, el «detrás» la historia. La historia (muy a pesar de los cubistas tontos) es inevitable e indispensable. Por eso, conforme se va fabricando «pasado» se va adquiriendo tranquilidad y centro. (95)

De hecho, sus referencias elogiosas a los autores que está conociendo o contemplando allí no vienen por el lado de la vanguardia, sino en buena medida pasadas por la piedra de toque de la tradición:

Van Gogh me interesa enormemente. ¡Tan cálido, tan claro, tan... fino a veces! Renoir es simplemente delicioso. ¡Tan sin preocupación de resolver nada! y qué resuelto todo, sin pena, sin esfuerzo alguno. Cézanne menos inocente, menos «delicioso» pero más intenso, más importante y serio. Manet es un gran pintor pero recuerda tanto a Velázquez y Goya, que palidece mucho en la comparación inevitable.

Braque es un pintor extraordinario, sensible, fresco (velazqueño dijo Borel) pero quizá poco *atrevido* al lado de la enorme valentía de Picasso. Borel es un pintor admirable, lleno de brío y delicadeza. Modigliani es uno de los pocos pintores que representarán este siglo; extraordinariamente elegante, cándido y cariñoso. Matisse, jugoso y alegre como nadie. (96)

En la misma carta reproduce unas palabras de su amigo el pintor Cristobal Hall, que hace suyas:

G. TORRES
SALINAS /
VANGUARDIA,
PINTURA Y
LITERATURA...



Antonio Espina



León Sánchez
Cuesta

G. TORRES
SALINAS /
VANGUARDIA,
PINTURA Y
LITERATURA...

Hall me escribió preguntándome por la situación artística de París; confiesa así: «Es que yo también he dado en padecer de la sugestión: París, he dado en sospechar que llevo ya un tiempo excesivo apartado del Centro (¿lo es?) de la Fuente de Novedades de la VILLE LUMIÈRE. Siento curiosidad por aquello, y sentir una curiosidad sin satisfacerla, claro que debilita, y es malsano». ¡También Hall! Amigo Guillén. (2016: 95-96)

La capital francesa, sin embargo, no lastra su actividad, que no parece dejarse contagiar por el ambiente parisino de las vanguardias.

En la misma carta, copia un fragmento de otra que ha enviado a Hall, en la que comprobamos que París ha supuesto un potente acicate creador para Gaya, pero no por estímulos exteriores, sino por haberle abierto un nuevo camino que el pintor califica de interior:

«No importa (escribía yo a Hall no hace mucho) la calidad de los pintores de París, no importa que en las galerías de pintura se vean cosas buenas, malas; lo importante es el brío, la fuerza, la *actividad* que proporciona París, sólo París». Quizá al hablar de «actividad» crea que me refiero a que se siente la necesidad de pintar muchos cuadros. Hablo de una actividad interior, artística. (97)

De hecho, y en esta línea, Gaya considera, a pesar de sus deseos de abandonar la ciudad en verano —latentes en cartas del 3 y 6 de julio a Guerrero: «Quiero

huir de París lo antes posible, donde últimamente he pasado tantas horas desagradables» (99); «Acaba de llegar Garay y estoy deseando que se «canse» de París para marcharnos enseguida» (101)—, que su estancia allí ha sido fructífera en lo referente al trabajo, como explica a Fuentes el 8 de julio del 28:

Todo lo que he presentado en la exposición lo he pintado aquí, ya podrás formarte una idea de lo que he trabajado. He vendido tres cuadros en la exposición; de lo que pinté en Madrid y que no he llegado a presentar, vendí 5. Estoy contento del resultado, y sobre todo de ver que lo que he pintado aquí es muy superior a la obra de antes. (101)

Frente a esta toma de posición artística volcada hacia el interior y el trabajo, es lógico pensar que Gaya critique la mercantilización parisina del arte, de la que en buena medida se aprovecharon las vanguardias. En la importante carta a Guerrero del 19 de mayo del 28 le advierte de que «Tiene usted una idea falsa de París, querido Guerrero. En París no se paga el mejor cuadro, se paga la mejor firma; se vende por tamaños [...] Tiene esto algo de matemáticas [...] En París se vende la pintura por metros; como los solares por construir» (pp. 96-97). De vuelta a España se afianza tal visión y en una carta a Luis Garay, fechada el 22 de febrero de 1929, explica a su amigo que

Pienso quedarme en Madrid hasta el verano; quiero alquilar un estudio y trabajar con DESINTERÉS —¿me entiendes?—. No siento necesidad de exposición. *El mundo del Arte* me resulta más insoportable cada vez. Algún día (hace meses) pensé dejarme la pintura para siempre, por no creerme lo *bastante pintor*; pero ahora estoy convencido de que nunca podré hacer eso. Este *no creer* en el éxito y en el «mundo del Arte» despierta un amor más hondo por el oficio, más auténtico. (124)

A finales de 1929, el 4 de diciembre, da cuentas a Guerrero de una visita a casa de Pedro Salinas, en la cual ambos coinciden en el rechazo de una dinámica sólidamente establecida en los circuitos artísticos y literarios:

Ayer fui a casa de Salinas. Hablamos de pintura, de poesía, del *caso París*. Me dijo que a él también le molestaba (como a mí) ese «caso» de mercantilismo, de pintura a la medida. Me dijo que era verdaderamente desolador que no exista solución posible.

—¿Si se pudiese hacer arte para no enseñarlo! No, no es posible, en un momento u otro hay que publicar un libro, hay que hacer la exposición. (142)

El regreso de la experiencia parisina confirma en Gaya una mirada a la tradición que siente como actual, como presente puro, y que ya no abandonará nunca. De ahí el símbolo que para él supone el Museo del Prado: «Yo salí ayer por primera vez, visité a León [Sánchez Cuesta]; muy simpático. Hoy estuve en el Museo del Prado. Me gustó Goya como nunca; verdaderamente una sorpresa, los cuadros negros me parecen cosas divinas. ¡Qué blancos hay en los cuadros negros! ¡Qué platas!»; «Tengo ganas de pintar; sin embargo, antes *quiero visitar el Museo del Prado*» escribe a Juan Guerrero en sendas cartas, el 16 y el 17 de enero de 1929 (112). Sus opiniones sobre los derroteros de la vanguardia son más contundentes que las expresadas en París. Así lo percibimos en carta del 29 de marzo del mismo 29, cuando da a Guerrero sus impresiones sobre la *Exposición de pinturas y esculturas de pintores españoles residentes en París*, celebrada en Madrid durante ese mismo mes:

La exposición de los españoles en París es un verdadero desastre. Es algo de una tristeza que aplasta. Sólo [Francisco] Bores tiene alguna cosita *agradable*, pero no buena realmente. Lo de Dalí (que por cierto lo ha vendido todo) es tonto hasta el infinito. Lo de [Ismael] De la Serna, idiota por completo. Lo de [Benjamín] Palencia, estúpido de un modo como sólo Palencia puede conseguirlo. Lo de Picasso, insignificante y anti-guio. Un desastre, como nadie lo esperaba. Juan Bonafé y yo estamos contentos de no tener nada allí. (125)

En una carta a Guerrero, del 23 de abril, Gaya confiesa su fascinación por el cine. Al percibir que está siendo una de las puntas de lanza de los movimientos de vanguardia, trata de alejarlo de los que él considera corifeos de un —el sintagma es suficientemente revelador de su postura— «vanguardismo tonto», recurriendo de nuevo a una de las figuras tutelares de su visión de arte, Velázquez:

Alguien cree que hablar, escribir, defender, interesarse por el cine es vanguardismo tonto. ¿Qué culpa tiene el cine de caer

en manos de ese *coro de* Buñuel...? [...] Por lo (mente) el cine lo tengamos no por eso el cine es peor, quez deja de ser una maravilla. (126)

Arte y vida

La idea de que no existe una distancia de las constantes en la trayectoria (1995: 113). Se trata de una cuestión también en estas cartas del primer vitalismo que vuelve a intentar la vital» (Soria Olmedo, 2007: 79) cada y que el pintor modulará de poco al magisterio de Juan Ramón llamada literatura de avanzada con buenos ojos.

Ya en París, en la mencionada mayo del 28, encontramos una causa la ciudad:

El primer París que se con tectónico. Este París llama emoción; produce a lo más pre resulta una cosa despeñe en la admiración, sólo ya, se complica la vida con deja de ser una «admirable» en algo viviente y poético.

El París «arquitectónico» no pr que solo llega cuando se consigue vuelta de la capital francesa, Gaya pintando, como explica a Guerrero poco. Diga a Calvo que *aquella* día es mejor. Me siento frente a e (103-104). El afán de Gaya por la y nutra sus obras lo explicita más también en carta a Guerrero: «Sier misma que hago es más sincera, alegra porque indudablemente est más y tengo más horas débiles» (llamará a su más importante libro d en 1960).

También será esta la noción a como *Sobre los ángeles* y le permita la de Lorca, como queda de manifi de mayo de 1929:

Tengo el libro *Sobre los án* metido dedicarme. Franca Lorca. Más fino, con tan luego con mucha más di sentada, firme. Lorca me tiene, sino *movimiento*. U

