

ANTONIO CARVAJAL

# Del condestable cielo

Estudio preliminar de Antonio Chicharro



**Edita:**  
INSTITUTO DE ESTUDIOS  
GIENNENSES


•  
**Colección:**  
Antologías Poéticas

•  
**Dirige:**  
Manuel Urbano Pérez Ortega

•  
**Diseño gráfico:**  
Gabinete de Diseño de la  
Diputación Provincial de Jaén

•  
© Instituto de Estudios Giennenses  
© Antonio Carvajal  
© Antonio Chicharro, del estudio preliminar

•  
**Composición e impresión:**

 SOPROARGRA

C/. Villatorres, 10  
23009 Jaén

•  
I.S.B.N.: 978-84-92876-01-3  
Depósito Legal: J. 11 - 2010  
Impreso en España - Printed in Spain

## ESTUDIO PRELIMINAR

### Un hipervisión: la nevada

Ése es el germen de *Tigres en el jardín* y ése he querido que sea siempre el sentido de mi poesía. Una poesía donde cabe todo cuanto sea defensa y afirmación de la vida, denuncia y rechazo del mal.

ANTONIO CARVAJAL

En la nevada blanca en la nevada  
del valle, el valle, la nevada,  
de la nevada en fragmentos,  
de la nevada en los días de nevada  
y nevada en la nevada nevada  
de la nevada en la nevada  
de la nevada y blanca la nevada,  
de la nevada nevada y blanca era  
de la nevada y toda la nevada  
de la nevada era, el nevada para  
de la nevada que mi nevada era,  
de la nevada de la nevada,  
de la nevada la nevada para  
de la nevada la nevada de la nevada.

## ESTUDIO PRELIMINAR

### Un imprevisto: la nevada

**M**e ha despertado un blanco silencio en esta mañana invernal del año 2007 en que doy comienzo a la redacción de mi estudio que abre plaza al hermoso friso de poemas giennenses de Antonio Carvajal que el lector tiene entre sus manos, *Del condestable cielo*. Está nevando. Con la intensa nevada, el silencio aumenta y sube de tono la blancura de todo lo que me rodea desde la atalaya de mi ventanal.

Hojeo el original del libro y el azar pone antes mis ojos uno de sus más bellos sonetos. Su título «Tíscar: La nevada». Y leo:

*Y fue la aurora blanca en la blancura  
total del monte, el valle, la llanura,  
un campo de azucenas sin fragancia,  
blancos los cielos, blanca tu hermosura*

*y blanco el humo que la oculta hoguera  
elevaba del monte en la ladera  
—denso el perfume y blanca la distancia:  
Toqué tu mano y blanca y tibia era.*

*Toqué tu mano y toda la blancura  
de Tíscar se me dio, si nieve pura,  
pálida fuente que mi boca bebe,*

*y, si bebí azucenas sin aroma,  
gusté en tus labios la caliente poma  
que me ofreció el suspiro de la nieve.*

Mi emoción es grande al ver cómo la casualidad trenza para mí la vida natural y esta página de la cultura. Mis ojos no dejan de ir y venir de la blancura del paisaje a la blancura de esta página manchada con una tinta que deja escritas indelebles palabras que hablan –cantan– de la aurora blanca, de un campo de azucenas sin fragancia como esas manchas de nieve que estoy viendo formarse sobre las plantas y arbustos del jardín, de blancos cielos como éstos que me cubren.

El soneto, en su magistral factura endecasilábica, armoniosa regularidad y acentuación y con esa red de eficaces movimientos concertados del final de los versos (AABA, CCBC, AAD, EED), aún a su vez la blanca evocación de una nevada vivida por el poeta en las serranas tierras de Quesada, en el paraje de Tíscar –por eso se ha cuidado mucho de dejarlo señalado en el título mismo–, en la altura de sus montes y la profundidad de sus valles, y el cálido recuerdo de un episodio amoroso. El poema gana en hondura gracias al sostenido contraste que va de principio a fin entre el frío y blanco mundo exterior, un paisaje que el poeta pinta con palabras en blanca gradación –no existen los paisajes sino a través de la mirada de quien los crea a partir del mundo de la necesidad que es la naturaleza–, y el interior del descubrimiento de la blanca hermosura de la persona amada, de cuyos labios cálidos como de la fría nieve bebe el sujeto poético.

El poema se divide en dos partes iguales de siete versos. La primera, que ocupa los dos cuartetos del soneto, salvo el verso octavo, es fuertemente descriptiva de ese mundo natural a partir del cual el poeta acaba construyendo su blanco y frío paisaje verbal de monte, valle, llanura y ladera humeante. La segunda parte, que comienza en dicho verso –*Toqué tu mano y blanca y tibia era*– está dedicada a gustar del recuerdo de una intensa y cálida emoción amorosa vivida en medio de la nevada. Dos paisajes, uno exterior y otro del alma, uno frío y otro cálido, vienen a fundirse, pues, en el texto para provocar el resultado de ese lienzo verbal que es emocionada reconstrucción final de la plenitud de un instante, plenitud que proviene de ese haber sentido fundido lo uno y lo diverso, lo interior y lo exterior, el sujeto y su inmediato medio natural gracias a una emoción rara en el curso de los días sucesivos, la emoción que provoca una nevada y un inesperado sentimiento amoroso fundidos ya para siempre en el poema.

Pongo fin a este preliminar inesperado –el mismo me confirma que el mayor valor de todo poema es no llegar a ser nunca letra muerta–, mientras que la nieve sigue cubriendo con su húmeda blancura la

ciudad en que vivo y sus alrededores. Me decido a retomar mi intención primera de, con toda lógica, empezar por el principio para ofrecer al lector un perfil bibliográfico de nuestro poeta, una aproximación a los principios de su poética y, a continuación, penetrar en el presente libro para indagar en las razones de su título y transitar interpretativamente por el paisaje exterior de sus versos y por, dicho sea recordando a Antonio Machado, sus galerías interiores. Pasemos a ello.

### **Biobibliografía esencial de Antonio Carvajal**

Una vez que hemos franqueado de esta manera la puerta del libro, es hora de, como acabo de decir, dar entrada a una esencial biobibliografía del poeta. Pues bien, Antonio Carvajal nació en Albolote (Granada) en 1943. En 1961 comienza a escribir poesía, si bien no llega a publicar nada hasta cuatro años más tarde. Se trata de un poema publicado en un homenaje de los poetas de Granada a Ganivet con motivo del centenario de su nacimiento. Por este tiempo, junto a los poemas de los que se nutrirá *Tigres en el jardín*, su primer libro, publicado en 1968, comienza a escribir el poema-libro *Casi una fantasía* que no vio la luz sin embargo hasta 1975 tras sucesivas depuraciones. Carvajal fue incluido en la antología *Nueva poesía española* (1970), de Enrique Martín Pardo, formando parte desde entonces de sucesivas e importantes antologías. Los dos referidos libros, de los que existe una edición conjunta (2001), tuvieron una positiva recepción por parte de la crítica inmediata que resaltó la radical novedad de los mismos tanto en los aspectos formales y métricos –abundan los sonetos en alejandrinos– como en los temáticos. Así, la crítica destacó en *Tigres en el jardín* los ejes temáticos del amor en tanto que elemento de salvación humana y restitución del paraíso perdido y la presencia de la naturaleza considerada en su radical armonía, subrayándose la suerte de militancia estética y tono gozoso del libro. De *Casi una fantasía*, que consta de sesenta y dos sextetos, se subrayó su concepción épica e interno desarrollo musical. En 1973 publica *Serenata y navaja*, libro de nuevo tono poético, siguiéndose nuevas entregas –*Siesta en el mirador* (1979) y *Sitio de Ballesteros* (1981)– agrupadas junto a las primeras en la suma poética *Extravagante jerarquía* (1983), en donde incluye el libro inédito *Sol que se alude. Del viento en los jazmines* (1982) y *Noticia de setiembre* (1984) desarrollan las preocupaciones, temas y modos poéticos ensayados previamente. Sin embargo, el siguiente libro, *De un capricho celeste* (1988), anuncia ya una línea nueva que, a través de *Testimonio de invierno* (1990)

—libro que fue distinguido con el Premio de la Crítica— llegará a *Alma región luciente* (1997), libros centrales de una nueva etapa creadora como ha demostrado la crítica, etapa que se caracteriza por su poesía meditativa de mayor sobriedad expresiva. Entre ambos poemarios, publicó dos libros más —*Miradas sobre el agua* (1993) y *Raso milena y perla* (1995)— con estructura de cancionero. El primero, de tono elegiaco e importante presencia temática de aspectos religiosos; el segundo da entrada a poemas y secciones que centran su interés en las artes, una constante en la poesía de Carvajal. En 1999 publica *Columbario de estío*, con prólogo de F. J. Díaz de Castro, donde se recogen *Con palabra heredada*, *Noticia de setiembre* y *Silvextra de sextinas*. Sus poemas más recientes ofrecen una gran variedad de registros, si bien manteniendo su preocupación formal, habiendo sido reunidos en los libros *Los pasos evocados* (2004a), que ha recibido el Premio Villa de Madrid de Poesía Francisco de Quevedo, y *Diapasón de Epicuro* (2004b).

### **Sobre los principios carvajalianos de la poesía**

He querido comenzar mi estudio con una cita del propio Carvajal en la que pone de manifiesto el principio que, desde su primer libro, ha guiado el sentido de su poesía: que ésta sea tanto defensa y afirmación de la vida como denuncia y rechazo del mal. No es ésta, por supuesto, una mala base sobre la que construir el ancho y elevado edificio de su obra toda. Pero, claro, es tan general que si no se tienen en cuenta los argumentos según los que defiende y afirma la vida, al tiempo que denuncia y rechaza el mal, corremos el riesgo de una generalización excesiva. Por eso, creo necesario exponer con brevedad los principios de la poesía carvajaliana, pues no en balde, en lo que respecta al arco temporal de la serie de poemas que recoge el presente libro, éste abarca desde 1973 hasta nuestros días, lo que quiere decir que *Del condestable cielo* constituye una excelente muestra del conjunto y trayectoria de su poesía, con la conocida especificidad de que en él se alojan los poemas de asunto giennense, lo que le da unidad y coherencia al poemario, al tiempo que se revalúan así los poemas en su nueva ubicación.

Dicho esto, paso a exponer los referidos principios poéticos —en concreto, sobre el proceso de escritura poética, lo que supone el trabajo creador y la inspiración, lo que pueda ser la poesía y cómo se materializa en el poema, las funciones que le cabe cumplir, la comunicación poética y la originalidad— sirviéndome para ello de algunos estudios

que nutrieron un capítulo de mi libro *Para una historia del pensamiento literario en España* (Chicharro, 2004: 256-257). Allí dejé escrito a este respecto que, para Antonio Carvajal,

a) el proceso de creación poética queda vinculado a un trabajo que exige, además de las condiciones de vigilia y del distanciamiento del poeta de la originaria emoción experimentada, inteligencia y oficio poéticos que controlen en todo momento la creación y cuiden el resultado del poema;

b) la revelación o desvelamiento es más importante para el poeta que lo que se llama inspiración;

c) la poesía es definida como un fenómeno que se manifiesta a través de manipulaciones de las palabras, material previamente usado, que aboca a lo inefable;

d) la poesía, que está en función de la vida, es un modo de atrapar la belleza efímera y de romper la biológica finitud;

e) la vida que, a través de elementos anecdóticos y biográficos, pasa al poema resulta deformada con respecto a lo real al imponérsele una lógica poética;

f) en el arte de la palabra, que viene a satisfacer una necesidad primaria del ser humano, no puede separarse la dimensión social de la estética, por lo que el mismo cumple una función conviviente;

g) la poesía es la vía menos imperfecta de comunicación con el lector-cocreador que socialmente es minoritario por no estar extendida la posesión de la capacidad de respuesta verbal a la solicitud que es todo poema;

h) la originalidad poética es menos importante que la autenticidad creadora, autenticidad que prevalece en el diálogo con la tradición y en los usos intertextuales.

### ***Del condestable cielo: razones y significación de un título***

La poesía de nuestro libro está llena de vida y, en su cuidado alojamiento material –sílabas a sílabas, palabras a palabras, verso a verso construida–, es resultado de atrapar las emociones efímeras, meditaciones, perplejidades y demás experiencias vividas bajo el cielo de una cultura y de una naturaleza como las de Jaén, a las que tan vinculado se encuentra el poeta granadino, como iremos viendo.



De ahí el título del libro, *Del condestable cielo*, en el que se anudan de nuevo, como en el soneto «Tíscar: la nevada» previamente comentado, el orden natural y el orden cultural. Así, se reconoce el ámbito natural que está en el origen o en la proyección final de unos poemas mediante sinécdoque –‘cielo’<sup>1</sup>–; y así se reconoce también un dominio cultural específico que es nombrado con ese adjetivo metafórico –‘condestable’<sup>2</sup>–, cuyo origen y sentido paso a explicar.

En realidad, el título está tomado de la tercera estrofa del poema «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)». Allí leemos<sup>3</sup>:

*Bajo del conde-  
stable cielo, ciegos del reverbero  
de su gloria, mientras se esconde  
el orgullo, que artero*

En este poema, el primero por cierto de nuestro libro y que formó parte de *Serenata y navaja* (1973), con sus setenta y siete versos distribuidos en sus correspondientes estrofas sáficas, un nosotros emocionado y unido, con amistosa generosidad, describe el surgi-

---

<sup>1</sup> El poeta hace uso de esta palabra en dieciséis ocasiones en el libro, si bien en su mayor parte en singular (trece). Salvo el uso que hace del plural ‘cielos’ en «Fervor de las ruinas», cuyo sentido y significación religiosos provienen de su empleo al modo en que está presente en la oración del Padre Nuestro –*Padre Nuestro que estás en los cielos...*–, lo que el poeta trata de nombrar poéticamente en el resto de las ocasiones, tanto con el singular como con su plural, una realidad física como la atmósfera, esa aparente esfera azul que rodea la Tierra, restringiendo así su significación al elemento físico. Así ocurre en «Piedra viva», el último verso de «Fervor de las ruinas», «Hospital en silencio», los poemas 5 y 7 de «Siete miradas desde el camino de Andújar», los poemas 5 y 7 de «Canciones del Condado», «Diferencias», «Paso de Tíscar», «Tíscar: la nevada» y el poema 1 de «Lluvia en la Quintería».

<sup>2</sup> Esta palabra, según el DRAE, proviene del latín *comes stabūli* que significaba ‘conde de la caballeriza’. En realidad con esta palabra –en función adjetiva en el poema– y antes de que pasara a nombrarse con la misma un cargo solamente honorífico, se nombraba al hombre que ejercía la primera dignidad de la milicia.

<sup>3</sup> Notará en seguida el lector que la palabra ‘condestable’ aparece dividida –partida– entre dos versos. Se trata de un caso de lo que Carvajal ha dado en llamar «versos de cabo doblado», en contraposición a los «versos de cabo roto» de Cervantes, en los que se suprime la parte postónica de la palabra. «Se trata de doblar el cabo del verso, pasar su sílaba o sílabas postónicas finales al verso siguiente» (Carvajal, 2004f: 31). Claro que en nuestro caso debe entenderse que la sílaba tónica ‘cónde-’ es tónica etimológica. Domínguez Caparrós se refiere más ampliamente a éste y otros usos de tmesis en la poesía de Antonio Carvajal (Domínguez Caparrós, 2002: 24-25).

miento del prodigio de una obra arquitectónica que mueve interna y profundamente por ser obra colectiva y artísticamente lograda que convive en armonía con la naturaleza y la vida que la rodea: el olivar de fondo, la rojiza luz de amanecer en la que tan majestuoso edificio se recorta, el vivir cotidiano. En todo caso, me referiré al poema con más detenimiento más adelante. Lo que persigo ahora es explicar que 'condestable' es aquí una palabra con la que el autor reconoce y nombra una ejemplar ciudad renacentista como es Úbeda y en particular la plaza donde existe un palacio, hoy Parador del Condestable Dávalos<sup>4</sup>, y en la que se encuentra también la Capilla del Salvador, entre otras piezas monumentales que conforman uno de los espacios arquitectónicos más impresionantes del renacimiento del Sur. En efecto, lo que hace el poeta en su texto es nombrar ese espacio renacentista. Pero, una vez elaborado el título a partir del citado poema, lo que hace es emplearlo para reconocer con el mismo no sólo este hermoso espacio, sino también los restantes espacios giennenses que están de la manera que fuere en el resto de los poemas de su libro. De este modo y con tal título, *Del condestable cielo* cubre no sólo unos poemas que toman a Úbeda como ancho espacio referencial, sino también al resto de poemas que conforman nuestro libro y que mantienen la relación que fuere –me iré ocupando de ello en su momento– con unas experiencias de la naturaleza, de la cultura y de las gentes de Jaén y su provincia.

### ***Del condestable cielo: paisaje exterior***

#### **Por caminos desviados de Jaén**

El presente libro se sitúa en la estela, si bien limitándose a los poemas que, como dicho queda, podemos llamar en sentido amplio de Jaén, de un proyecto poético de mayor alcance que, a decir de Antonio Carvajal, podría titularse un día *Los caminos desviados*, en el que se ha decidido a reunir poemas escritos a partir de experiencias estéticas y personales obtenidas a raíz de su costumbre de viajar por sitios alternativos a los más comúnmente transitados, aunque, como el lector supone, no son pocos sus libros ya publicados en los que alberga

---

<sup>4</sup> Se trata de un personaje histórico, el Condestable don Ruy López Dávalos, privado de Juan II, padre de Isabel la Católica, que vivió en Úbeda habitando la que más tarde sería la Casa de las Torres.

poemas así escritos. Precisamente, Dionisio Pérez Venegas da cuenta de este proyecto poético en las siguientes palabras:

Caminos desviados: Un viejo y nunca cerrado proyecto de libro, con poemas elaborados en el transcurso de su tránsito por diversos lugares y, sobre todo, fruto de su curiosidad por conocer lugares señalados al margen del camino habitual, que le exigen el desvío en busca del monumento o las personas. De tal viejo proyecto ha dado este año [2004] un fruto cierto, *Los pasos evocados*<sup>5</sup> (...) Pero gran parte de los poemas de sus libros, como *De un capricho celeste* [...], *Testimonio de invierno* [...] y *Miradas sobre el agua* (1993) nos lo presentan paseando, viajando, fugaz o demorado por diversas tierras, entre diversas gentes (Pérez Venegas, 2004: 124).

Si el lector ha tenido la curiosidad de leer el índice del presente libro, habrá advertido sin ningún esfuerzo que el autor reúne poemas en sus diversas partes, en el respectivo sentido específico que se verá, elaborados a partir de sus experiencias vitales y culturales suscitadas por parajes, pagos, piezas artísticas, espacios y aspectos culturales de Úbeda, Baeza, Jaén, Andújar, Arjona, Marmolejo, la comarca del Condado y Quesada, es decir, por los caminos desviados de las principales comarcas de Jaén: Jaén y su área metropolitana, La Loma, La Campiña de Andújar, El Condado y la Sierra de Cazorla. A estos puntos del ancho territorio y cultura giennenses le han conducido sus rectos pasos de poeta. Conozcamos ya las consecuencias poéticas de sus itinerarios.

### **Consideraciones iniciales sobre los poemas y partes del libro**

Siguiendo la disposición interna de las partes y, en ellas, de los poemas del libro, he de decir que *Del condestable cielo* consta de cinco secciones tituladas «Odas y elegías», «Siete miradas desde el camino de Andújar», «Dos cancioneros», «Nidos y variaciones» y «Lluvia en la Quintería».

La primera sección incluye cinco poemas de, por lo general, gran aliento y en los que predominan los de asunto elegiaco, titulados

---

<sup>5</sup> Este libro, que cuenta con una importante reflexión preliminar de perfil metapoético del propio poeta, contiene las siguientes secciones: «De Flandes las campañas», «Siete miradas desde el camino de Andújar» –ahora recuperada para *Del condestable cielo*–, «La música en Viana», «Flores de invierno», «Jardines de Granada», «Trances, remansos, ámbitos: Granada» y «Bagatelas». En total, más de cincuenta poemas que, en su mayor parte, son fruto de ese constante ir y venir del poeta a lugares, culturas y al corazón de las gentes.

«Piedra viva (Amanecer en Úbeda)», «Elegía (Nocturno de Baeza)», «Ciudades de provincia», «Fervor de las ruinas (San Francisco. Baeza)» y «Hospital en silencio». Esta sección, salvo en lo que respecta a su último poema, se corresponde con la primera parte de la antología *Ciudades de provincia*<sup>6</sup> que la Diputación Provincial de Jaén publicó en 1994 y en la que Antonio Carvajal incluye una introducción, «Noticia de los poemas», de gran interés por los datos y claves internas que proporciona acerca de los textos. Así de «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)», que apareció por primera vez en 1973, insisto, en *Serenata y navaja*, deja dicho lo siguiente:

A este libro pertenece el poema «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)», para el que recuperé el esquema de la estrofa sáfica griega, según el modelo de Horacio trasmutado por Rubén Darío y complicado con las consonantes cruzadas. Dentro de *Serenata y navaja* supone el ejemplo de la arquitectura como arte bella colectiva y, aún más, como generadora de un espacio de convivencia física en que la naturaleza, de fondo, suministra símbolos y sentido al vivir cotidiano. Cualquiera que tenga a Úbeda en la memoria se percatará de que el poema se visualiza frente a la fachada de la capilla del Salvador, con las lomas y olivares de fondo. (Carvajal, 1994: 7-8).

De «Elegía (Nocturno de Baeza)», que se publicó inicialmente en la sección «Estampas y elegías» de su libro *De un capricho celeste*, de 1988, con el título de «Elegía segunda», afirma allí mismo:

El primer texto, «Elegía segunda», recoge las impresiones decantadas de un largo paseo nocturno por la ciudad; el plural y la tercera persona verbal responden a las fuentes reales del poema: las palabras, la presencia, los gestos de los cuatro paseantes –Carlos Villa-

---

<sup>6</sup> *Ciudades de provincia* incluye los siguientes poemas de tema giennense o dedicados a amigos del poeta relacionados con Jaén: del primer grupo, «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)», «Ciudades de provincia», «Elegía segunda», «Fervor de las ruinas (San Francisco. Baeza)»; del segundo grupo, «En la Asunción», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núm. 5, 1989; los sonetos numerados 2 («Como un ciprés erguido en medio la mañana»), 3 («Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero»), 4 («Se le negó lo poco que pedía») y 5 («Me miré en el espejo que tú eras»), que pertenecen a *Miradas sobre el agua* (1993); «Paraleipómena», de *De un capricho celeste* (1988); «Instrucciones para estar como una rosa», en *Retratos en Granada. 1988-1993*, de Francisco Fernández (Granada, Diputación Provincial, 1993); y «Señor y perro», de *Testimonio de invierno* (1990).

real, Antonio Checa, Manuel Ruiz Amescua y yo<sup>7</sup>— en aquella noche que ya desembocaba hacia otro día incierto. El verso del Romanero viejo, destacado como lema [*Y Baeza de mirar*], bien podía haber ocupado el lugar del título y ceder el suyo a una cita de Virgilio (*Ibant obscuri sub sola nocte*) que, traducida, marca el arranque del poema y es su motivo central. (Carvajal, 1994: 8-9).

«Ciudades de provincia», que formó parte del poemario *Siesta en el mirador* (1979), fue escrito, según expone el poeta, en una cafetería de la misma ciudad de Jaén desde la que divisaba el pinar del Castillo de Santa Catalina y los lejanos olivares, incorporando al poema como un dato de experiencia el campaneó ritual y también como un símbolo (Carvajal, 1994: 8). Eran los años del desarrollismo incívico y aniquilador, según escribe, que tanto en Jaén como en otras ciudades de provincia vino a empobrecer los paisajes urbanos, al tiempo que enriquecía a los especuladores (Carvajal, 1994: 8).

«Fervor de las ruinas (San Francisco. Baeza)» formó parte del libro *Silvestra de sextinas*, de 1992, aunque su primera edición fue, también en ese mismo año, en la carpeta *Baeza para mirar*, con el título de «Fulgor de las ruinas». Del poema ha escrito Carvajal,

En esta dura y compleja oda (la sextina, en su canon, no exige necesariamente la seca dicción con que ésta salió de mis manos), no quise huir del tono reflexivo y moral con que Rodrigo Caro sentó las bases estéticas de la contemplación de las ruinas, máxime cuando mi agnosticismo me lleva a considerar que la obra material del hombre se convierte en imagen de los cambios del espíritu y de su definitiva aniquilación. Esta oda viene a ser, por su concepción y desarrollo rítmico, la antítesis de «Piedra viva». (Carvajal, 1994: 9).

«Hospital en silencio», el último poema de esta primera sección, se publicó por primera vez formando parte del catálogo de fotografías de Francisco Fernández<sup>8</sup>, *Fotografías del Antiguo Hospital de San Juan de Dios* (1995), siendo luego recogido en *Alma región luciente* (1997).

---

<sup>7</sup> A esta nómina de amigos, hay que sumarle el nombre de Juan Francisco Chicharro, quien también iba en aquel paseo nocturno por Baeza, según ha contado Antonio Carvajal en varias ocasiones.

<sup>8</sup> Francisco Fernández, nacido en Torreblascopedro (Jaén), en 1945, es Profesor de Fotografía en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada desde 1986, año en que se instala en Granada tras haber llevado una larga carrera profesional como fotógrafo en diversos países del mundo, desde las Islas Bermudas a los Estados Unidos de Norteamérica, colaborando con diversos medios periodísticos

La sección «Siete miradas desde el camino de Andújar» reúne siete poemas sin título que vieron la luz por primera vez en *Del camino de Andújar*, en 2002, con introducción de Juan Varo Zafra y fotografías de Francisco Fernández. Con posterioridad, los recogería en *Los pasos evocados* (2004a).

La tercera parte, «Dos cancioneros», la forman «Cancionerillo de burlas y veras» y «Canciones del Condado», constando ambos cancioneros de nueve poemas, todos ellos sin título, a excepción del VIII, «Guerreros ibéricos de Porcuna». Salvo los poemas VI y IX del «Cancionerillo de burlas y veras», todos los demás son inéditos.

La cuarta sección, de aparente vocación miscelánea, «Nidos y variaciones», recoge a su vez cuatro colecciones de poemas tituladas, respectivamente, «Endecha y mudanza de las tres morillas» –incluye «Endecha», «Mudanza» y «Mudanza segunda: Aixa 91»–, «Diferencias y tientos sobre un tema de José Hierro» –consta de los poemas «Diferencias» y «Tientos»–, «Nido de antaño» –la integran cinco poemas sin título– y «Aires de Tíscar», con los poemas «Paso de Tíscar», «El río azul» –inédito– y «Tíscar: la nevada». Los poemas de esta sección cuarta aparecieron por primera vez en las siguientes publicaciones: «Endecha» aparece en la sección «Las flores sobre el muro» de *Raso milena y perla* (1996); «Mudanza primera» se publicó en 1999, en *Con palabra heredada*; «Mudanza segunda: Aixa 91», en el catálogo de la exposición de pintura de Asunción Jódar, *Genéticas homólogas* (2005); «Diferencias y tientos sobre un tema de José Hierro», en *Cuaderno de Castilla* (2004e); «Nido de antaño», en *Cuaderno de poemas Jizo de Humanidades* (2005); «Paso de Tíscar», en *La florida del ángel*, 1996; y «Tíscar: la nevada», en *Homenaje a la Fiesta del Soneto celebrada en Sevilla en 1912*, en 2006.

Finalmente, la quinta parte del poemario, que lleva por título «Lluvia en la Quintería», poema en tres silvas, se publicó por primera vez en *Alma región luciente* (1997), siendo recogida en *Del camino de Andújar*, el año 2002.

### **El mundo referencial de los poemas**

Para la sección «Odas y elegías», especialmente, y para el resto de las partes de nuestro libro, el lector debe tener en cuenta que

---

e instituciones. La Universidad de Monfort, en Leicester, lo distinguió en 1997 como Honorary Doctor.

ciertos espacios ya naturales ya monumentales ya urbanos de Jaén y su provincia han resultado determinantes en el origen de los poemas, lo que queda ratificado tanto por los títulos de los textos poéticos como por la existencia del poemario que nos ocupa, *Del condestable cielo*, si bien no quiero decir con esto que los textos sean una mera duplicación verbal de los referidos espacios. Nada más lejos de la realidad, según creo. Si leemos con atención los versos, nos daremos cuenta en seguida de que su autor va más allá de la ékfrasis o de la descripción de determinados espacios y monumentos. El principal fin de sus textos no es hacernos ver en palabras determinada realidad, como digo, arquitectónica, artística, urbana o natural. No obstante, sin estos espacios, insisto, no pocos de tan hermosos poemas jamás hubieran sido escritos. Por eso me veo en la necesidad de, aunque sea en unos breves párrafos, hablarles de ese giennense y rico mundo referencial de los textos.

Pues bien, en el caso de «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)», tal como decía Carvajal en una de sus citas anteriores, la Capilla de El Salvador de dicha ciudad constituye el inmediato referente, esto es, la realidad extralingüística de la que parte y a la que, a su modo artístico y evocado, remite el signo poético. Eduardo A. Salas se refiere a la misma en los siguientes términos:

la Capilla del Salvador de Úbeda, rodeada de magníficas edificaciones monumentales de carácter civil y religioso, representa un excelente ejemplo del renacimiento andaluz al tiempo que una de las obras maestras de Diego de Siloé y Andrés de Vandelvira. De planta pluri-geométrica, conformada por la yuxtaposición armónica de una forma rectangular y otra circular, y rematada por una torre y una cúpula, fue concebida como capilla funeraria para reposo de los restos de Francisco de los Cobos, Comendador Mayor de León y secretario de Carlos V, y de su esposa, doña María de Mendoza. Cabe decir que la figura circular cubierta por cúpula fue valorada como símbolo idóneo de significación de un espacio funerario; no se olvide que, al fin y al cabo, desde época clásica, el templo funerario está concebido como imagen cósmica del Universo y que la forma circular es la más perfecta para expresar lo que Palladio definía como unidad, o esencia infinita emanada de la uniformidad y justicia de Dios. Tras ella, al fondo, se divisan las espléndidas lomas cubiertas de olivares que flanquean los valles del Guadalimar y del Guadalquivir al par que el borde sur de la ciudad. (Salas. 2006: 21-22).

Esta capilla funeraria, de la que José Luis Chicharro ha dejado una esencial explicación de su historia y factura artística, a la que

remito (v. José Luis Chicharro, 2006: 76-80), entra en estrecha relación con otra capilla también funeraria, ésta en Baeza, a la que me referiré más abajo<sup>9</sup>. Para hacernos una idea del interés que ambas capillas suscitaron en el poeta, así como de las razones tanto éticas como estéticas que movieron su interés, bastará con leer las siguientes palabras suyas:

Frutos del pensamiento, del arte y la técnica y del esfuerzo corporal de tantos hombres, víctimas de la estulticia, la avaricia, la desidia y tantos otros vicios de también otros hombres, el Salvador y San Francisco nos ofrecen en sus ricos despojos la perenne lección del trabajo bien hecho al servicio del hombre, no de quienes los mandaron erigir a costa de sus peculios, no de quienes vivieron en y para ellos de las rentas asignadas, no de quienes usaron sus púlpitos para predicar amor e imponer servidumbre, sino como gratos refugios de los hombres interiores que encontraron en sus ámbitos cerrados el silencio necesario para oír y entender su soledad irredenta. (Carvajal, 2006: 12).

«Elegía (Nocturno en Baeza)» es un poema escrito, como queda recogido en una anterior cita, a raíz de un paseo del poeta junto a unos amigos por la parte antigua de la ciudad, parte que acaba en un paseo periurbano frente a un valle formado por el Guadalquivir y que está dominado en la otra ladera por las sierras de Jaén, Mágina y Cazorla. Pues bien, Baeza es una ciudad histórica que, en su parte antigua –amurallada hasta 1476<sup>10</sup>–, no sólo conserva extraordinarias piezas monumentales, sino también el trazado urbano medieval. Aunque hoy día dicho espacio está protegido y bien conservado<sup>11</sup>, no puede ignorarse que durante mucho tiempo vivió en un secular proceso de abandono del que han quedado testimonios varios –artísticos y no artísticos, como, por poner dos ejemplos, los de Pi y Margall (1850) y García Lorca (1918)–, abandono que, sin duda alguna, alimenta el tono elegíaco del poema. José Luis Chicharro ha descrito la ciudad en los siguientes términos:

---

<sup>9</sup> Voy a tratar de estos referentes manteniendo para los mismos el correspondiente orden de los poemas en el libro, con objeto de que sirva de guía de lectura.

<sup>10</sup> La reina Isabel la Católica ordenó derruir las murallas de la ciudad como medida en contra de los enfrentamientos de la nobleza baezana de la época y, en particular, de los enfrentamientos existentes entre los Carvajales y los Benavides.

<sup>11</sup> No en balde estos espacios de Baeza junto a otros de Úbeda han sido incluidos por la UNESCO en la lista del Patrimonio Mundial en el año 2003.



Cada época histórica ha dejado su impronta en el trazado urbano (...) La herencia musulmana a través de lo que se ha dado en llamar Arte Mudéjar se concreta en el uso del ladrillo. Elementos señeros de esta manifestación artística los tenemos en la catedral: capillas del claustro, Puerta de la Luna, alero de diez filas de ladrillo y de tejas sobre la Puerta del Perdón (...) Tras la conquista cristiana en el siglo XIII se elevan pequeñas iglesias en románico o, para mejor decir, en tardorrománico o incluso protogótico (...) De la Baja Edad Media con el Gótico triunfante hay señeros ejemplos en iglesias y construcciones privadas. Del estilo Reyes Católicos, el Palacio de Jabalquinto es un ejemplo esencial en toda la arquitectura andaluza de su época. Con el siglo XVI llega el esplendor a nuestra ciudad y al principio coexisten el Gótico final con las primeras obras del Renacimiento. (J. L. Chicharro, 1998).

El poema «Ciudades de provincia» lo escribe su autor a partir de una estancia en la ciudad de Jaén y, como decía en un apartado anterior, pensando en el desarrollismo incívico y aniquilador que tanto en Jaén<sup>12</sup> como en otras ciudades de provincia vino a empobrecer los paisajes urbanos. No puede ignorarse que esta ciudad, elegida capital de la provincia en 1833, conoce su mayor desarrollo económico en la segunda mitad del siglo XX, lo que afectó a la morfología y población —ésta se ha quintuplicado desde el siglo XIX— de la ciudad, que cuenta con un intrincado casco antiguo situado al pie del Castillo de Santa Catalina, una zona de expansión alrededor de la Catedral que corresponde al siglo XVI y una zona septentrional de ensanche que surge contemporáneamente siguiendo las vías de comunicación de la ciudad.

Antonio Carvajal escribe «Fervor de las ruinas (S. Francisco. Baeza)» a raíz de una visita a un espacio arquitectónico religioso, hoy en cuidada e intervenida ruina<sup>13</sup>, cuyo nombre es Convento de

---

<sup>12</sup> La ciudad de Jaén tiene orígenes remotos. Sobresalen sus etapas romana, cartaginesa y musulmana hasta la reconquista por Fernando III el Santo. Su alto valor estratégico explica el protagonismo histórico y militar que ha tenido en determinados momentos de la historia de España. Desde el siglo XVIII y hasta la segunda mitad del siglo XX, en el que se crea el Plan Jaén de desarrollo económico, conoció un lento proceso de decadencia.

<sup>13</sup> Hace unos años se procedió a la restauración y obras de mantenimiento de este conjunto arquitectónico con un proyecto intervencionista muy controvertido que ha dado como resultado la recuperación de toda la iglesia conventual, excepto la Capilla Mayor, esto es, un crucero y una corta nave con coro, para cumplir las funciones de auditorio. Esta parte posee menos interés que la citada capilla al haber sido cons-

San Francisco o, en nuestro tiempo, Ruinas de San Francisco, de las que le llama la atención especialmente no la zona conventual sino la Capilla Mayor, capilla funeraria, cuya inmensa cúpula se vino al suelo por diversas causas –naturales (movimiento sísmico) e históricas (mal uso de las tropas francesas)–, a comienzos del siglo XIX, constituyendo esta parte monumental la que presenta un inequívoco aspecto ruinoso dentro del conjunto arquitectónico. Este espacio constituye en su conjunto un excelente ejemplo del renacimiento andaluz al tiempo que una de las más importantes obras de Andrés de Vandelvira. José Luis Chicharro ha dejado escrito de la Capilla Mayor objeto de nuestro interés lo siguiente en su cuidada guía *Baeza. Notas para una visita*:

Merece la pena destacar en la cabecera la Capilla de D. Diego Valencia de Benavides. La encargó en 1538 a Andrés de Vandelvira y éste concibió para el ámbito funerario un espacio cuadrangular cubierto a gran altura por una inmensa cúpula vaída que debió desplomarse a principios del siglo XIX. Ya fue restaurada por Antonio Bayo en 1664. De aquella capilla queda un retablo pétreo lateral con columnas corintias estilizadas, esculturas y las capillas inferiores del altar mayor. La iconografía es alusiva al fundador –escudo sostenido por tenantes– y a la muerte y resurrección: figuras durmientes, representación de la resurrección de Cristo, martirios de santos, etcétera. (José Luis Chicharro, 1998; para más detalles, v. del mismo autor, 2004: 81-84).

No hace falta insistir, a tenor de la primera publicación del poema «Hospital en silencio», en 1995, formando parte del libro de Francisco Fernández, *Fotografías del Antiguo Hospital de San Juan de Dios*, que Carvajal escribe su poema teniendo en cuenta dicho edificio civil de la ciudad de Jaén, edificio que la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios mantuvo abierto desde 1619, tras recibir del municipio dos antiguos hospitales, el de la Misericordia y el de San Lázaro. El Hospital de San Juan de Dios, que dejó de cumplir sus funciones sanitarias en 1980, consta de un edificio con portada del siglo XVI, dos patios y una iglesia. Este espacio, que ha sido objeto de una importante restauración, se dedica hoy a sede de instituciones culturales y a la celebración de eventos de esta naturaleza.

---

truida posteriormente a la misma en un estilo menos ornamental que recuerda el herreriano. En cuanto a la capilla funeraria, la restauración se ha hecho con idea de recordar la estructura básica de lo que entonces hubo, reforzando lo que queda, así como para dar idea de la altitud de la cúpula.

Las siguientes secciones de nuestro libro mantienen relación con otros referentes tanto culturales como naturales de Jaén. Así, en los poemas de «Siete miradas desde el camino de Andújar», Carvajal da un alto protagonismo al río Guadalquivir<sup>14</sup>, río que es para el poeta «el camino derecho de Andújar», al tiempo que nombra a su afluente el río Jándula que desemboca aguas abajo de Andújar. Como el lector seguramente conoce, por esta ciudad histórica pasa el río grande bañando la fértil campiña. Andújar es la capital de la comarca y una de las ciudades, por historia y economía, más importantes de la provincia de Jaén.

Por lo que respecta a «Dos cancioneros», sección tercera de nuestro libro que consta de poemas agrupados en «Cancionerillo de burlas y veras» y «Canciones del Condado», no son pocos los nombres de pueblos, aldeas, lugares, ríos y otros topónimos giennenses que, con diferente uso y propósito artístico, aparecen en los textos. Se habla así, en el primer grupo de poemas, de Arjona, Marmolejo, Alcalá [la Real], Higuera de Calatrava (o de Arjona, como se lee en el poema V), Lopera, Porcuna y Arjonilla. Tradicionalmente, todos estos pueblos, a excepción de Alcalá la Real que pertenece a la comarca de la Sierra Sur, lindando con la provincia de Granada<sup>15</sup>, han formado parte de la comarca de la Campiña de Jaén<sup>16</sup>, teniendo en común un largo pasado que incluye yacimientos prehistóricos, iberos –especialmente en el caso de Porcuna (léase el poema VIII «Guerreros ibéricos de Porcuna»<sup>17</sup>)– y en el que se conocen diferentes coloniza-

---

<sup>14</sup> El Guadalquivir es uno de los grandes ríos de la Península Ibérica. Nace en la Sierra de Cazorla y, tras discurrir por las provincias de Jaén, Córdoba y Sevilla, desemboca por Sanlúcar de Barrameda (Cadiz) en un amplio estuario compartido con la provincia de Huelva. Su nombre deriva del árabe *wadi al-Kabir* o «Río Grande», mientras que los romanos lo llamaron *Betis*.

<sup>15</sup> En el poema V de «Cancionerillo de burlas y veras», se nombran por tres veces los pueblos de Granada Moclín y Colomera en los siguientes versos tomados de un romance viejo: «Caballeros de Moclín, / peones de Colomera».

<sup>16</sup> Desde el año 2003, en que la administración autonómica elabora un nuevo catálogo de comarcas de Andalucía, algunos de estos municipios son integrados en la denominada Área Metropolitana de Jaén. Se trata de Higuera de Calatrava y Porcuna.

<sup>17</sup> Las piezas escultóricas de estos guerreros, que se encuentran depositadas en el Museo Provincial de Jaén, fueron descubiertas en el paraje «Cerrillo Blanco» de Porcuna a mediados de los años setenta. Este importante conjunto, perteneciente al siglo V a. de C., «está formado por una treintena de esculturas y más de mil fragmentos. Fueron destruidas en la antigüedad y enterradas. Entre las esculturas las hay de bulto redondo, altorrelieves en forma de metopas, grupos escultóricos... Podríamos

ciones, con particular protagonismo de la romana y la árabe hasta la respectiva incorporación al Reino de Castilla. Son pueblos y aldeas de sostenida economía agrícola y ganadera y, en algunos casos, con aprovechamiento forestal y natural, como ocurre con Marmolejo, lugar famoso por el predicamento de sus aguas, a cuyas bondades minero-medicinales acuden numerosos visitantes (léase el poema IX de esta parte). En el caso de «Canciones del Condado» y como consecuencia de un recorrido que Antonio Carvajal hace siguiendo las huellas del poeta Jorge Manrique, aparecen nombrados los ríos Guadalén y Dañador<sup>18</sup>; pueblos como Castellar, Navas de San Juan, Arquillos, Vilches y Montizón; y montes o alturas como La Muela de Chiclana, Cabeza Grande, Jarabancil y Alto de Valdeinfierno. Estos pueblos, que integran junto a Santisteban del Puerto, nombrado de manera incompleta en el poema IX, la comarca del Condado y que, en su conjunto, tienen la menor densidad de población de la provincia de Jaén, viven también de la agricultura, ganadería y actividades forestales y cinegéticas, vinculadas a su ubicación en sierras. En algunos, se han hallado restos líticos, además de otros de origen ibero, romano y árabe.

Para algunos de los poemas de la sección cuarta, «Nidos y variaciones», el poeta se sirve intertextualmente, en el caso de esa canción triste y de lamento que es su poema obviamente titulado «Endecha y mudanza de las tres morillas», de la conocida y medieval canción popular de estructura zejelesca, «Las tres morillas», en la que se nombra a Jaén en todas sus estrofas. Por su parte, la evocación del río Guadalimar, un afluente del Guadalquivir que nace en la Sierra de Alcaraz y atraviesa buena parte de la provincia de Jaén, sus paisajes de olivos y la lluvia y el frío invernales de Baeza, ciudad histórica y artística de la comarca de La Loma, está presente en la primera parte del poema «Diferencias y tientos sobre un tema de Lope de Vega recreado por José Hierro». A su vez, una de las grandes obras civiles y, en algún sentido, religiosa<sup>19</sup> del renacimiento en España, el Hospital de Santiago, cons-

---

citar dentro del grupo de los guerreros *Jinete desmontado alanceando a un enemigo caído, Guerrero con caetra, Guerrero de la doble armadura*. Otras espectaculares como *Grifomaquia, Cazador de liebre, Cabeza de caballo...* (José Luis Chicharro, 1999: 373).

<sup>18</sup> Son dos subafluentes del Guadalquivir que nacen en tierras de Ciudad Real y, tras atravesar Sierra Morena, el Dañador desemboca en el Guadalén y éste muere a su vez en el río Guadalimar, ya en la provincia de Jaén.

<sup>19</sup> Este edificio cuenta con dependencias hospitalarias y una iglesia en su interior con una cripta en la que está enterrado quien lo mandara construir a mayor

truido en Úbeda en el siglo XVI por Andrés de Vandelvira, sirve de referente para el poema «Nido de antaño». Lo que llama la atención en particular al poeta es, en la monumental fachada, un relieve en su mitad central superior que representa la figura de Santiago Matamoros, advocación a la que se dedica el hospital y a la que se debe la familia del fundador, pues algunos de sus miembros habían formado parte de la militar Orden de Santiago.

«Aires de Tíscar», la cuarta sección del libro que cuenta con tres hermosos poemas, toma su nombre de una aldea aneja a Quesada que a su vez da nombre a un paso que comunica las provincias de Jaén y Granada. Precisamente, en el término municipal de Quesada, ya que la parte Este y Sur del mismo forman parte de la Sierra de Cazorla, nace el río Guadalquivir, al que Carvajal le dedica el poema machadianamente titulado «El río azul».

Por último, la sección «Lluvia en la Quintería» toma su nombre de una pedanía de Villanueva de la Reina, pueblo de la comarca de la Campiña de Jaén, cercano a Andújar, cuya historia se remonta a la romanización. La Quintería se encuentra ubicada en la región media del Guadalquivir caracterizada por una orografía llana.

### ***Del condestable cielo: galerías interiores***

Introducidos en la obra y principios poéticos de Antonio Carvajal, expuestos algunos datos de la vida de los poemas aquí recogidos por su autor y ofrecida una somera descripción del mundo referencial de los mismos, es hora de penetrar en lo que, recordando a Antonio Machado, podemos llamar sus galerías interiores. Lo haré siguiendo el orden de las secciones de nuestro libro.

### **Odas y elegías**

«Piedra viva (Amanecer en Úbeda)» es una espléndida oda de setenta y siete versos distribuidos en sus correspondientes estrofas

---

gloria de su nombre, Don Diego de los Cobos, obispo de Jaén y sobrino de Francisco de los Cobos, Secretario de Carlos V. Esta importante obra de Vandelvira mezcla en sí misma la funcionalidad de un hospital y la representación de un palacio –de ahí la existencia de una monumental escalera–, así como a su función civil se le suma una inequívoca dimensión religiosa. No se olvide que la iglesia del Hospital ocupa la parte central del mismo.

sáficas<sup>20</sup>, en el que un nosotros emocionado y unido, con amistosa generosidad, describe el surgimiento del prodigio de una obra arquitectónica –tenga presente el lector lo dicho más arriba acerca de la capilla de El Salvador de Úbeda y el inicial propósito del poema: «se ocupa del trabajo colectivo con voluntad de ofrenda al hombre» (Carvajal, 2006: 13)– que mueve interna y profundamente por ser obra colectiva y artísticamente lograda y que convive en armonía con la naturaleza y la vida que la rodea: el olivar de fondo, la rojiza luz de amanecer en la que tan majestuoso edificio se recorta y el vivir cotidiano.

Eduardo A. Salas, que ha analizado con minuciosidad el poema (Salas, 2006), explica con precisión la necesidad expresiva que viene a satisfacer el empleo de las estrofas sáficas. En dos palabras: crear momentos de intenso lirismo y posibilitar una estructura visual trabada entre las estrofas –como si tal trabazón respondiera así a las de las piedras de la capilla– (Salas, 2006: 25). En efecto, si Carvajal, experto conocedor y usuario de la métrica y sus técnicas, ha empleado la referida estrofa<sup>21</sup>, ha sido porque le venía muy bien para insertarse «en la tradición clásica que nos habla desde las arquivoltas de la puerta de acceso al Salvador y que coloca al hombre como medida de todas las cosas» y para la elaboración «de una suerte de narración encadenada» (Carvajal, 2006: 13-14). Poca glosa necesita tal fundamental afirmación sobre el antropocentrismo que guía el poema y, claro está, la capilla funeraria que alberga los restos de quien la mandara construir

---

<sup>20</sup> Eduardo A. Salas ha explicado con gran claridad el uso que hace el poeta de esta estrofa en los siguientes términos: «El poema recupera el esquema de la estrofa sáfica griega dieciocho en total, según el modelo de Horacio trasmutado por Rubén Darío y complicado con las consonantes cruzadas y, además, con una inusual rima consonante bajo la forma ABAB. El uso de esta forma estrófica responde a un voluntario cambio en la versificación motivado por la ruptura de los que hasta ese momento habían sido sus resortes vitales (...) de tal manera que el acompasado fluir de los alejandrinos y los equilibrados endecasílabos, generalmente agrupados en sonetos, de su primer libro, *Tigres en el jardín* (1968), son sustituidos en *Serenata y navaja* por una versificación más abrupta materializada en estrofas polimétricas que delatan una nueva visión, «alterada» y «deformada», del mundo.» (Salas, 2006: 22-23).

<sup>21</sup> No hace falta insistir en la afirmación relativa a que las formas métricas de organización textual acaban semantizándose. Así pues, tal como reconocen numerosas teorías semióticas, el modo de organizar un texto proporciona ya un sentido. Carvajal ha dejado no pocas reflexiones a este respecto (v. Chicharro, 1999: 36-43). Para un abarcador y fundamentado estudio de la métrica de la poesía de Antonio Carvajal, puede verse el trabajo de José Domínguez Caparrós, de 2003.

como un modo de conjurar su finitud. De ahí que el título «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)» aluda, de una parte, a una realidad artística llena de vida, vida lograda por unos arquitectos a raíz de la inerte piedra; y, de otra, como sostiene Salas, sea reconocimiento de la soberbia humana materializada en un deseo de perpetuación (Salas, 2006: 29). En todo caso –tenga presente el lector los principios carvajalianos de la poesía antes expuestos–, al poeta sólo le interesa «percibir con nitidez el sosegado pulso de la vida en todas sus manifestaciones, en toda su miseria, en todo su esplendor, en su clamor indestructible sobre las heces del silencio» (Carvajal, 2006: 14). Comprendemos ahora la razón de ese título y en particular el uso de tal adjetivo: «Piedra viva».

«Elegía (Nocturno en Baeza)», en sus cincuenta y tres versos libres –en el sentido en que comenzó a emplearlos Unamuno–, es en principio un extraordinario espacio de recreación verbal de unos instantes de vieja amistad recogida y serena,

*Con palabras  
que alguno, acaso, tenga en la memoria  
se les llenaba el tiempo, transcurría  
pausada la amistad, toda raíces  
nutrida de la tierra de otras noches.*

instantes vividos en un paseo nocturno por Baeza pleno de palabras y de elocuentes silencios por los viejos y antiguos espacios de la ciudad, donde el arte y la vida se entremezclan fecundamente,

*Alguien velaba lejos. El aroma  
de las panaderías  
cambiaba con las horas y el trabajo  
desvelado tornábase alimento  
común, como la noche y las palabras.  
Fue en el momento justo  
cuando admiraban un alero espléndido  
de sesgados ladrillos y decían  
su placer, o su asombro, con voz tenue.*

provocando unos versos últimos de tono elegíaco por la indolencia y decrepitud históricas de esa ciudad casi dormida que recobra su alma en las ruinas, ofreciendo a continuación una interrogación retórica, en la que se refiere a la ciudad de Baeza con su sobrenombre de «nido real de gavilanes», que se extiende por un total de nueve versos.

En todo caso, ese lamento se ve contrastado con lo que no deja de ser una celebración de la amistad, como digo. No se olvide que, en la poesía de Carvajal, entre las formas que alcanza ese intenso sentimiento humano que es el amor, se encuentra la del amor-amistad. De ahí que dejara escrito en un paratexto autorial de 1973 que había llegado al desengaño literario por medio del desengaño vital y que en lo único en que creía era en la amistad<sup>22</sup>. No extraña tampoco que, pasados los años, el poeta recuerde esta elegía con ocasión del prólogo puesto al citado libro *Arquitectura y poesía* para ensalzar ese profundo sentido de la amistad que tanto le activan su fervor lírico. Lo dice así,

En la elegía que dediqué al poeta amigo Antonio Checa y encabecé con un recuerdo de Virgilio (*Ibant oscuri sub sola nocte*), usé el plural de la vivencia y hablé del almo<sup>23</sup> trabajo de los panaderos y del no menos nutricio de los poetas. Hay en la ostentosa propiedad privada algo soez y en la propiedad pública un barniz espeso (Rubén Darío lo matizó en su «Soneto autumnal al Marqués de Bradomín») que me suelen enfriar el necesario fervor lírico que, en cambio, me avivan las casas íntimas donde puedo dormir la siesta sin recelo y los recintos sacros donde la colectividad todavía respeta que uno de sus miembros se ensimisme. (Carvajal, 2006: 12-13).

«Ciudades de provincia», de treinta y cuatro versos, versos libres, ofrece ya en su primera estrofa clara conciencia de la angustia de un vivir provinciano y estrecho. La voz del poeta, poeta que se oculta en su anónima presencia, va construyendo en un tono elegíaco *in crescendo*, que alcanza su clímax en la última estrofa afectando incluso al propio sujeto poemático, la visión crítica de cuanto le rodea y provoca su directa experiencia: el provinciano vivir atento sólo al inmediato presente lejos de toda conciencia histórica, una ciudad olvidada de sí misma; el monótono campaneó de fondo (elemento de clara simbolización, si recordamos a Antonio Machado, tan presente en Carvajal

---

<sup>22</sup> «Hay quienes llegan al escepticismo vital por vía del desengaño literario; yo he llegado –afirma Carvajal en el texto de la contraportada de *Serenata y navaja* (1973)– al escepticismo literario por medio del desengaño vital. Se vive en un ambiente general dominado por la prostitución moral más repugnante. No creo absolutamente en nada, salvo en la amistad (...) El poema se me ha convertido en una forma, delicada o terrible, de entrega».

<sup>23</sup> El adjetivo 'almo', de escaso uso común, significa, según el DRAE, «criador, alimentador, vivificador». Éste y no otro es el sentido que también tiene su empleo en el título de su libro *Alma región luciente*, de 1997, una manera de aludir al vivificador espacio celeste, al cielo que nos nutre.



(v. Chicharro, 2002), en su famoso verso «yunque sonad, enmudeced campanas»); la destrucción del antiguo tejido urbano y la irracional construcción del presente, etc.: una dolorida y feroz crítica de lo que el poeta ha llamado desarrollismo incívico y aniquilador que afectó no sólo a la ciudad de Jaén que, como referente, particulariza algo común y extendido. De ahí que el título del poema vaya en plural: «Ciudades de provincia». El poema concluye, pues, dolorosamente con una interrogación retórica:

*¿qué quedará de esta ciudad sin fechas,  
de esta ciudad sin nombres,  
de este súbito  
intruso en sus olvidos,  
yo, su olvido?*

«Fervor de las ruinas (S. Francisco. Baeza)» constituye una compleja forma artística –una sextina– que el poeta construye a partir de la contemplación, evocación o recuerdo de las Ruinas de San Francisco de Baeza. En la primera estrofa, aparece un elemento central del poema sin nombrar explícitamente, la cúpula, mediante la comparación que el poeta establece entre el curvo techo y los curvos cielos, señalando su función de cobijar a Dios, así como planteando su origen de obra humana colectiva. En la segunda, el poeta señala una nueva función que le cabe cumplir a esta construcción religiosa: la de guardar los restos mortales de quien promovió tal obra al menos tanto tiempo como dure la piedra, buscando en ello su gloria humana y su perpetuación. En la siguiente estrofa, la tercera, el poeta da cuenta de la destrucción de esa obra al tiempo que plantea la limitada proyección de las oraciones y canciones dirigidas al cielo por los hombres, por lo que el suelo acoge de nuevo a la piedra. El poeta vierte en la cuarta estrofa unas consideraciones sobre el arte y su función cognoscitiva y placentera –«para lección y gozo de los hombres»–, señalando que la obra artística en piedra no puede cumplir su trascendental función mediadora con la divinidad ni permanecer perennemente. A continuación, en la quinta, la voz poética deduce que el azul o cielo previamente ocultado por la cúpula es el medio por el que se muestra un Dios informe que no quiere escuchar las plegarias de los hombres. El poema concluye con la estrofa sexta y un remate de tres versos, planteando la humana lección aprendida a partir de esa ruina: la lección de la soledad de los hombres bajo ese hueco cruzado por un ave fugaz.

En los tres versos finales, el poeta alude al nuevo intento de levantar la obra para sustentar al cielo en la piedra.

El poema constituye una suerte de meditación sobre la sed de trascendencia y el afán de durar de los hombres, imaginando en las dos primeras estrofas la visión de una artística cúpula hoy inexistente levantada para gloria de Dios y de los hombres para, en la siguiente, detenerse en la visión de la ruina, dando entrada a continuación a sucesivas y graves reflexiones poéticas sobre el arte, sus límites y función, sobre la inanidad celeste, concluyendo con una estrofa de tonos elegiacos. No extraña que, en el prólogo a *Arquitectura y poesía* y a propósito de este texto, insista en el silencio de Dios. Por eso, la elección de la sextina no resulta arbitraria en su caso, pues con ella

remitía a una tradición medieval que intentaba cerrar los terrores del pasado, con centro en Dios, y encaminar los pasos otra vez hacia la centralidad de un hombre que, en el ejercicio de la maestría, iniciaba un diálogo no extinto consigo mismo, siempre en la espera pero nunca con la esperanza de una respuesta ajena. (Carvajal, 2006: 13-14).

Por eso, el empleo de la sextina, artificioso metro de origen medieval, se convierte en su caso en un preciso modo de creación que exige de la mayor habilidad y oficio poéticos para producir un resultado creador que no sólo no ha hecho desaparecer la autenticidad, sino que la ha ido conformando hasta levantar la altura del poema, al tiempo que vivificación de un modelo de la tradición poética.

Por otra parte, el mismo poema como tal artefacto estético viene a cumplir una función reparadora y a saciar en su medida la sed de trascendencia y el afán de durar del poeta, al tiempo que cumple una función de conocimiento que, como obra de arte, también le es propia. El poema se levanta así del suelo de la realidad inmediata para crear a su modo un signo estético de gran densidad significativa y proyección reflexiva, además, sobre el arte y sus funciones, sobre la arquitectura como arte bella colectiva, etcétera. El poema viene a funcionar como una suerte de cúpula verbal de treinta y nueve versos de altura de humana factura para lección y gozo de sus lectores. Pero también funciona de alguna manera para significar no la nostalgia de lo que ha sido y se muestra en ruinas, sino para significar sobre todo la nostalgia del cielo negado o su silencio, como dirá el poeta en otro lugar, que «es peor que una ausencia o la nada» (Carvajal, 2004a: 10). Esto explica que el tono elegiaco presente en alguna estrofa del poema

se deba a que se cante no una capilla funeraria en ruinas, sino lo que los hombres han perdido, la certeza de Dios una vez caída al suelo la cúpula y roto el sacro cobijo de aquel techo.

«Hospital en silencio» se publicó, como sabemos, junto a una serie de fotografías de Francisco Fernández del restaurado Hospital de San Juan de Dios de Jaén, ocasión que emplea el poeta no para hacernos ver en sus versos ese espacio arquitectónico, apenas si nombrado entre los versos, como en los que transcribo:

*Miras el monte, el olivar, las calles  
blancas y prietas, las estrellas fijas,  
los densos muros que el dolor contuvo  
como piedad, como melancolía,  
miras el duro hueco en la espadaña  
que la campana evoca y enmudece,*

sino para meditar con «severo tono moral», como dice Muñoz Rojas en su prólogo a los poemas de *Alma región luciente*, sobre el cuerpo y lo que en nuestra cultura llamamos alma, toda vez que el hospital es el lugar adonde se acude para recuperar la salud perdida y, con ella, la integridad del ser humano.

El poema, una silva con amplio predominio de endecasílabos sobre heptasílabos, se inicia con una reflexión sobre lo que supone tocar un cuerpo como modo de conocimiento de sí mismo: el dolor y la sonrisa del otro son tu dolor y tu sonrisa. Y continúa con una hermosa red de imágenes tejiendo su reflexión sobre la imposible escisión de cuerpo y alma, sobre el espacio del deseo y las ganas de vivir:

*Como las nubes, como las mareas,  
como la luz del alba o del ocaso,  
el alma es una y su promesa envuelve  
toda la sed, todas las esperanzas,  
el adiós, los exilios, los retornos:*

Pero ese principio vivificante desaparece cuando el cuerpo queda envuelto por las sombras y

*nos niega, nos destruye, y abandona  
el alma al viento, el alma a los silencios,  
sin lugar y sin voz y sin sentido.*

## Siete miradas desde el camino de Andújar

A la hora de efectuar mi breve aproximación a los siete poemas que integran esta sección, no puedo dejar de reconocer la necesidad que he tenido de remitirme para la comprensión de su inicial lógica interna a la primera edición de los mismos, en el año 2002, ya que su autor los escribió teniendo presente –supongo que a la vista– una serie de fotografías «del camino de Andújar» realizadas por Francisco Fernández<sup>24</sup>. Con esto no quiero decir que los poemas tengan que ser leídos con este apoyo visual ni que, por otra parte, resulten puramente ekfrásticos. Por supuesto que no necesitan de ninguna fotografía para ser leídos si tenemos en cuenta el principio de autonomía de las artes. Ahora bien, me veo obligado a proceder así para lograr una mejor comprensión, como digo, de su lógica inicial y, en todo caso, de la raíz de un fecundo diálogo interartístico. No obstante, el lector, tenga o no delante la fotografía, acabará construyendo una significación para sí.

Pues bien, el primer poema o la primera «mirada», según el inequívoco título de la sección, resulta clave ya en el verso primero –«Pero tu vientre late»– y, a la luz de este verso, hay que leer también la segunda, tercera y cuarta «miradas», porque en dichos poemas aparecen variantes del mismo: «Porque tu vientre late», «Y mientras el vientre late» y «Como en la tierra late», respectivamente; también aparece una variante en el poema 5, si bien con un valor absolutamente contrario: «Como los vientres sin luz». El poeta escribe a partir de la observación, recuerdo o evocación de la fotografía de una perra, cuyo nombre –Zhara– figura junto al de su dueño en la dedicatoria. Zhara está tendida a todo lo largo sobre la tierra y sobre la tierra reposan directamente sus ubres de perra preñada. Sus ojos miran de frente mientras manos y cabeza se apoyan también en el suelo. A partir de la horizontalidad de esta imagen –el poeta la opone a la de la verticalidad de hombres y árboles, «cuya vida elévase en los aires difusos»–, confunde la piel de las ubres y la piel de la tierra, ambas nutricias y esenciales. Una y otra son vistas como fuentes de la vida inicial. Por

---

<sup>24</sup> Es más, así se editaron, pues en página par de la publicación se reproduce la fotografía y en la impar el poema, estableciéndose de esta manera un diálogo entre estas artes, al que tan proclive se muestra además el poeta. Pondré como único ejemplo, pues no podría dar cuenta aquí de sus numerosas publicaciones y catálogos, su libro *Raso milena y perla*, de 1996, ejemplo del diálogo de la poesía sobre todo con la pintura (para esta cuestión, remito a mi estudio puesto al frente de la antología *Una perdida estrella*, de 1999).

eso, el poeta ve en esta fusión del animal con la tierra, en el reposo de sus ubres tibias sobre el polvo, una clara y esencial imagen de origen y destino. Por otra parte, no puede ignorarse la presencia de Góngora en estos versos, además de su presencia en el paratexto de la cita, tal como ha visto con sagacidad Juan Varo que alude al famoso soneto que empieza «Mientras por competir con tu cabello» y, en particular, al impresionante último verso «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada» con las siguientes palabras:

Entre el polvo antesala de la nada y la nada misma, situaba Góngora, al final de su conocido soneto, la sombra, y es en esa misma sombra en la que parecen ubicarse el fotógrafo y el poeta en la creación de un espacio de búsqueda del origen y de reflexión moral (Varo, 2002: 13).

El poeta concluye dirigiéndose a este personaje poético, tendido sobre la piel del mundo, hermosa metáfora de la tierra, definiéndolo así:

*tú eres la fiel, la pura, la tendida  
sobre la piel del mundo,  
la que acecha la vida, la que acecha  
la mano humana que, caricia o látigo,  
has de lamer, has de morder, exacta  
como estrella que marca en nuestros días  
el rencor, el amor, los sueños. Pero...*

El poema, al igual que ocurre en el caso de los siguientes –en concreto, el 2, 3, 5 y 6 de esta sección–, queda abierto al emplear su autor los puntos suspensivos y, en consecuencia, queda incompleto su sentido.

La fotografía siguiente, la que da origen al segundo poema, reproduce una superficie de agua remansada de la que emerge la desigual superficie de unas grandes piedras y en la que se reflejan unos árboles. A partir de esta imagen, el poeta elabora su poema recurriendo a esa imagen de matriz generadora de vida –«Pero tu vientre late»–, si bien aplicándola no ya a un animal sino a la misma tierra en la forma de esas piedras que emergen sobre el agua, a su vez materna. El poema continúa con una suerte de meditación sobre el agua sin límites y la clara configuración de la piedra, así como sobre la duración de uno y otro elemento.

En el tercero, una cuidada décima a la francesa, comienza estableciendo una directa relación con el anterior –«Y mientras el vientre late / sobre el polvo y el cristal / del agua (...)»– y canta a continuación la totalidad que guarda la blancura de la cal de una tapia, objeto de la siguiente fotografía, en la que si

*se oculta el sol, si se oculta  
el mundo que nada abulta,  
todo consta y canta. Y...*

El poema que sigue se elabora a partir de una fotografía de un tramo de río –el Guadalquivir– cuyas reposadas aguas de la imagen están rodeadas de abundante vegetación. Con toda la intención artística, queda atrapado en el papel un fuerte contraste entre dos planos: el cielo y la tierra, con su claridad y oscuridad respectivas; y en ésta, a su vez, la clara superficie del río que refleja el cielo y la oscura y espesa vegetación circundante bañada en sombras. Pues bien, el poeta se sirve de esta imagen para llevar hasta al límite la idea de la fecundidad esencial simbolizada por el latido, pues en el poema todos los elementos de la naturaleza nombrados y así especificados –tierra, piedra, aguas, vientos, árboles, luz, río– contribuyen a la perpetuación de la vida y, a su modo y con distinta intensidad, concurren a ese latido unánime del poema que, entre sus márgenes, acuna al río:

*así duerme este río  
tranquilo entre sus márgenes,  
acunado, mecido, sosegado  
en un latido unánime.*

Esta imagen telúrica, que tanto me recuerda a algunas del primer Celaya, el Celaya de la elementalidad del hombre y de la naturaleza, cierra lo que podemos considerar el primer núcleo de «Siete miradas desde el camino de Andújar», un núcleo integrado por poemas de dimensión mítica, según bien dice Juan Varo (2002: 15), pues los tres restantes de la serie van a conducirse por espacios poéticos de dimensión abiertamente histórica, destacando sobre los otros dos el poema sexto de clara reflexión moral, poema en el que el río Guadalquivir alcanza la atención central –el río también ocupa el centro de la fotografía en la que se ve rodeado de arbustos y árboles sin que en la misma quepa el cielo– al tiempo que sirve de ocasión para, en veintitrés versos alejandrinos y dos pies quebrados, tan adecuados para las

descripciones, elaborar esa profunda meditación histórica tan presente en los últimos poemarios de Antonio Carvajal y, muy en particular, en *Alma región luciente*.

El poema consta de dos partes que el poeta se cuida de separar mediante un verso bisílabo, claramente distinguible entre los alejandrinos, que contiene una sola palabra, «aunque», una conjunción adversativa en este caso, que repetirá al final del último verso añadiéndole puntos suspensivos, conjunción que emplea Carvajal para contraponer una descripción del río y de su trayecto natural desde su nacimiento hasta la mar pasando por Andújar, donde canta «la canción de la luz que lo asomó entre pinos», para contraponerla, digo, a una segunda parte que es, en palabras de Juan Varo, «un detallado recuento de males que nacen de la vida y de la historia y se enquistan en la especie y su memoria» (Varo, 2002: 15). Paradójicamente, el natural camino derecho del río de la primera parte, lleno de luz, aparece torcido en la segunda por mor del curso de la historia que da rencor, dolor, crimen, terror y sangre derramada, un camino, pues, lleno de sombras, un camino torcido que en efecto se enquistaba en nuestra humana especie y la memoria.

Los dos poemas que completan este segundo núcleo de la sección y abrazan al anterior, el 5 y el 7, se acompañan, respectivamente, de dos fotografías: la primera ofrece la imagen de una encina solitaria que ocupa el centro y recorta parte de su copa en un fondo de clara luz; la segunda reproduce dos troncos de árboles entre piedras, también centrados en el papel. El poema 5, de versos octosílabos y rima consonante en los pares, se llena de una reflexión que comienza con una contundente afirmación: «Como el amor, la luz duele». Pero esa luz presente que ve caer sobre las copas de las encinas traen a la memoria del poeta –de ahí que emplee los verbos en tiempo pasado, «bramaban» y «temblaban», a partir del verso siete– otra luz, la luz de la destrucción, de la ira y del miedo:

*De monte a monte, de valle  
a valle, de pico a hondo,  
la luz y el amor bramaban,  
el cielo terso y remoto.  
Como los vientres sin luz,  
sin amor, temblaban, como...*

En cuanto al poema 7, que recibe una poderosa luz del verso de la cita, «Abril ha nacido roto»<sup>25</sup>, del poeta vasco Felipe Juaristi, provoca en su brevedad una suerte de glosa en sus diez versos octosílabos, en la que la negación del primer verso, «Ni pájaro azul ni vuelo:», da paso a una descripción de una realidad de destrucción:

*Todo en la tierra tendido  
como un pájaro caído  
por la metralla del cielo.*

Esta provocada destrucción que surge con la aurora –«Bajo una aurora de duelo»–, le provoca al poeta una visión triste de un concreto río, el Jándula, que mediante singular, no fácil y llamativo verso –«émulo túmulo trémulo»– se convierte así en paralelo y tembloroso signo de muerte. El poema concluye con el uso intertextual del verso de la cita, verso que representa el rechazo que alguien hace de tal destrucción.

### **Dos cancioneros**

Los dos cancioneros que conforman la tercera sección del libro resultan muy diferentes entre sí. Y lo son tanto que el poeta nos advierte ya desde el respectivo título de los mismos sobre la conveniencia de aplicar distinta convención en su recepción. Así, al emplear el sufijo diminutivo en el primero, «Cancionerillo de burlas y veras», frente a lo que hace en el caso del segundo, «Canciones del Condado», está señalando en una inequívoca dirección lectora. Los dos cancioneros en cuestión, insertos en el modo de esta larga tradición de nuestra poesía, son en consecuencia de tono y propósito bien distintos entre sí.

Carvajal escribe el «Cancionerillo de burlas y veras» al hilo de la preparación de su edición de la poesía de Diego Hurtado de Mendoza (Hurtado de Mendoza, 2003) quien, al igual que Góngora y otros poetas áureos, trataba en ocasiones de determinado asunto de dos maneras poéticas bien distintas, esto es, de burlas y de veras, lo que justifica la serie de citas con que nuestro poeta da inicio a los poemas I –cita de Juan Alfonso de Baena–, II –cita de Góngora–, IV –cita de Hurtado de

---

<sup>25</sup> El verso pertenece al poema «Abril», cuya versión en lengua vasca, «Apiril», apareció en su libro *Galderen geografía*, de 1997, libro con versión en español bajo el título *Geografía de las preguntas*, del año 2000. No resulta descabellado pensar en que el poema fuera escrito por Antonio Carvajal después de conocer la noticia de algún atentado terrorista de ETA, como la bagatela V de *Los pasos evocados*.



Mendoza—y VI, del *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena. Estos elementos paratextuales, en los que resalta el uso de los topónimos giennenses de Arjona, Arjonilla y Marmolejo, así como el muy probable conocimiento de algunas anécdotas de esas tierras recibidas de boca de amigos del poeta<sup>26</sup>, le dan pie para enhebrar esta serie de poemas festivos, llenos de humor y de un inequívoco aire carnavalesco que somete a jocosa crítica jerarquías y autoridades de todo orden, humanas y divinas, además de dar su legítimo protagonismo poético al cuerpo, con obvios juegos poéticos que ponen de relieve la sexualidad y la humana propensión al placer. Todo ello en eficacísimos metros tradicionales de corte y usos populares —en especial, el romance, tan eficaz a la hora de contar una historia—, con sus versos de arte menor, sus asonancias, etcétera. Pero estos poemas de burlas tienen su contrapunto en otra serie de poemas de veras. Así, por ejemplo, los poemas VII, VIII y IX.

Precisamente, el poema VII, dedicado a la memoria de Jerónimo Gil —vea el lector lo escrito en la nota de abajo—, supone un cambio de tono. Ahora, el sujeto poético recuerda al amigo desaparecido, al que describe en las dos primeras estrofas y del que trae a su memoria unas palabras suyas que, entrecomilladas, se ofrecen en las tres estrofas siguientes —un tipo de cuarteta— y que contienen un deseo para que se cumpla después de su muerte: que no lo olvide y que se sirva de la poesía de los clásicos para recordarlo. Y esa es la voluntad que cumple el poeta con el empleo intertextual del conocido verso latino *Non moriar omnia*, lo que se repite el poeta variando del yo al tú:

*No quiero que llores,  
pero de Virgilio  
u Horacio recuerda  
versos que testigos  
sean de mi memoria  
mientras sigas vivo»  
Non moriaris omnia  
repito, repito...*

---

<sup>26</sup> En este sentido, no puede ignorarse la amistad que Carvajal sostuvo con Jerónimo Gil Mena, quien, nacido en Arjona, fuera canónigo de la Catedral de Guadix. Precisamente, para él escribió el poema «En la Asunción» (*Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núm. 5, 1989; luego recogido en *Ciudades de provincia*, de 1994, y *Con palabra heredada*, de 1999), con objeto de que lo leyera al final del sermón de una misa, tal como dice Carlos Villarreal (1989) que lo califica de poema útil.

El poema VIII tiene su origen en la observación o evocación de las piezas escultóricas iberas que guarda el Museo Provincial de Jaén<sup>27</sup>. Un total de veinte versos hexadecasílabos conforman las cinco estrofas del poema, en las que riman el primer verso con el segundo y el tercero con el cuarto, respectivamente. En realidad, si dividiéramos el poema por sus hemistiquios y lo dispusiéramos gráficamente como versos, nos encontraríamos ante un romance con sus rimas en versos pares y su obvia estructura octosilábica. No obstante, el poeta ha preferido ofrecer los versos así, de dieciseis sílabas, para, evitando la más larga pausa versal, provocar en el lector una lectura más rápida y evitar la suerte del martilleo a que no pocas veces suena el romance. Por otra parte, el poema alberga una meditación sobre lo que supone un grupo escultórico de guerreros cuyas formas artísticas aparecen rotas a los ojos de quien las observa. Así, en la primera estrofa, reflexiona sobre lo que supone romper una escultura y, con ello, el perseguido deseo de hacer desaparecer el halo del alma que la sostiene, alma que ya aparece en sombra. El poeta continúa su grave meditación sobre la vida, ante los ojos sin latido ni paisaje de una escultura, vida que precede a la estatua que la evoca e incluso al crimen que la destroza. Es una manera de condicionar la memoria. Finalmente y ante esas trabajadas piedras memorables, el poeta no puede sino evocar con tristeza la vida que precedió a quienes así quedaron de piedra:

*Ocuparon altas lomas abrazadas por arroyos  
quienes quedaron de piedra memorable; bosques hoscos  
diéronles fácil estancia, bien estar, grato cobijo:  
Ya sé por qué suena triste la brisa entre los olivos.*

El primer cancionero acaba con otro poema «de veras». Ante la vista de Marmolejo, el poeta recuerda a su madre y se pregunta por un cortaplumas que en cierta ocasión le regalara a su vuelta de una estancia en el balneario allí existente. Con veintiún versos pentadecasílabos polirrítmicos formando pareados, salvo el trece que queda suelto, y con acentos no fijos para evitar toda reiteración y adoptar así un cierto aire conversacional, ese arranque poético le sirve para traer a su memoria la figura de la madre y, ante ese mismo río con distinta vida

---

<sup>27</sup> El poema va dedicado al que fuera director de dicho museo, José Luis Chicharro.

en el que se encuentra, dar vida a la memoria, memoria que fija los recuerdos según los sentimientos sin seguir los dictados de la razón.

El segundo cancionero, «Canciones del Condado», es consecuencia del seguimiento que Carvajal hace de las «huellas» de Jorge Manrique en esa comarca de la actual provincia de Jaén por la que anduviera el poeta, ya que, como es sabido, se encontraba estrechamente vinculado a Segura de la Sierra. Ahora bien, nuestro poeta granadino lo que viene a celebrar con la serie de los nueve poemas que forma este cancionero es, antes que las famosas y originales *Coplas* de Manrique por la muerte de su padre, el Maestre don Rodrigo, el conjunto de su poesía amorosa, poesía que no se separa de los modelos cancioneriles de su momento, si bien, como dejara dicho Pedro Salinas, no se trata de livianas poesías ocasionales. De ahí que los poemas, cuyas formas métricas se nutren fundamentalmente de décimas, cuartetas y tercetos, constituyan un canto al amor encontrado –y a la dicha que le sigue–, del que el sujeto poético nos ofrece en subidas imágenes sus excelencias de toda índole con hermosas y continuadas hipérbolos:

*El Guadalén no tiene  
suficientes remansos  
para copiar tus ojos,  
dulce cielo entre ramos.*

*Ni Castellar te tiene,  
ni te tienen las Navas  
ni Arquillos, pues tu ojos  
son más que cielo y agua.*

Los versos se llenan además de topónimos de esa comarca en renacida primavera, *locus amoenus* y testigos a su manera para el desarrollo del amor.

### **Nidos y variaciones**

Esta miscelánea sección consta de cuatro grupos de poemas de distinta factura y propósito, aunque unidos por referirse de la manera que fuere a Jaén y a su cultura. El primero de ellos, «Endecha y mudanza de las tres morillas», reúne los titulados «Endecha», «Mudanza» y «Mudanza segunda: Aixa 91». Los dos primeros poemas se escriben a partir del famoso cantar anónimo de «Las tres morillas» que apareciera recogido en el *Cancionero Musical de Palacio* y al que tanta atención crea-

dora y crítica se le ha prestado<sup>28</sup>, si bien Antonio Carvajal opta por la forma métrica de la endecha, lo que da título al poema, por ser ésta una combinación apropiada para las canciones tristes o de lamento. El poeta opta por los versos heptasílabos con rima asonante en los pares. En este romancillo, como bien dice Rozas Ortíz (2002: 129), vierte el poeta los motivos tradicionales del cantar precedente, si bien

ensombreciendo su dimensión erótica para aderezarlos del tono desamparado que rezuman los versos finales, caracterizados por «plagas», por la «sequía» del amor y aun de la vida; se trata, en conclusión, de ese cuidado juego de desviación y de agrupación de motivos acordes que sublima la perspectiva del poeta actual. (Rozas Ortíz, 2002: 129).

Por su parte, el poema «Mudanza» continúa la estela temática y formal del anterior. Por lo que respecta al título, Carvajal lo toma del nombre que se le da a las partes que siguen al estribillo o a la cabeza tanto en el zéjel como en el villancico y la canción medieval. Ahora bien, no sólo emplea el poeta la mudanza o cuerpo de la primera canción<sup>29</sup>, sino que al mismo tiempo introduce un nuevo tratamiento –hace una mudanza o cambio– de ese asunto central del poema, pues, como bien ha sabido apreciar Rozas Ortíz, el poeta ha alterado el motivo amatorio de «las colores perdidas», al basarlo ahora en «la defraudación de la esperanza que recrea el regreso atribulado de las morillas» (Rozas Ortíz, 2002: 130), empleando una eficaz red de elementos que simbolizan el frío, la desesperanza y el dolor:

*¡Cómo duelen la escarcha,  
el viento y las neblinas  
en Jaén,*

---

<sup>28</sup> Puede verse en este sentido un buen balance en el libro de Julián Rozas Ortíz, *Música y poesía en Jaén: El cantar de las Tres morillas ante el panorama de la lírica tradicional (Notas para una bibliografía crítica)*, de 2002. Este libro, ilustrado con fotografías de Francisco Fernández, ofrece además de un riguroso estudio una colección de poemas escritos a partir de esta tradicional canción debidos a casi una veintena de poetas coetáneos entre los que se encuentra Antonio Carvajal.

<sup>29</sup> Así dice la segunda mudanza de la famosa y primitiva canción:

*Y hallábanlas cogidas,  
y tornaban desmaídas  
y las colores perdidas  
en Jaén:  
Aixa y Fátima y Marién.*

*cuando no hallas manzanas,  
cuando no hallas olivas  
que coger,  
como duelen también  
las cosas chicas que no se ven!*

El tercer poema de esta serie, que también incorpora en su título esa palabra, «Mudanza segunda: Aixa 91»<sup>30</sup>, se separa de los dos anteriores no sólo en el aspecto métrico –ahora utiliza quintillas de heptasílabos en un total de nueve–, sino que también lo hace en el asunto del poema, inducido muy probablemente por los cuadros de la pintora Asunción Jódar llevados a su exposición *Genéticas homólogas*, de 2005, y en cuyo catálogo figuró el poema que nos ocupa. Antonio Carvajal, sin separar sus soluciones estéticas de un claro fondo ético, se suma con el poema y desde la inevitable perspectiva de nuestra cultura a una suerte de denuncia de la situación de la mujer islámica en el mundo actual. Así, pasa del tratamiento en las dos primeras estrofas de esa materia de esperanza que es la mujer a una denuncia en las siguientes de la represión a que es sometida y a una crítica de los velos con que se cubre y del miedo que le queda en los ojos cualquiera que sea su situación social. En todo caso, el poema se cierra con una esperanzadora mirada al futuro:

*No hay límite a su frágil  
propagación de luces:  
Múltiple, extensa o sola,  
construye la esperanza  
venciendo la costumbre.*

El segundo grupo de poemas, que se titula «Diferencias y tientos sobre un tema de Lope de Vega recreado por José Hierro», consta de los poemas «Diferencias» y «Tientos». El primero de ellos, un romance en octosílabos, presenta un muy calculado y eficaz uso intertextual de versos del poeta José Hierro en las cuatro partes en que a su vez se divide el poema. Así, va repitiendo, con variaciones, aquel conocido verso de Hierro «¿Qué haces mirando las nubes, José Hierro?». Pues bien, el poema comienza con un escenario de lluvia intensa en el que

---

<sup>30</sup> El poeta hace un guiño al lector al llevar al título el nombre de la calle y número de un domicilio particular, al coincidir con uno de los personajes del antiguo poema, Aixa.

el sujeto poético observa en medio de ese paisaje de tormenta a José Hierro, así nombrado como personaje poético en el último verso –verso quebrado– de cada una de las partes. El texto continúa con la introducción en ese escenario natural de lluvia de algunos topónimos que especifican y concretan el paisaje –Escabas y Priego– y con una nueva alusión a ese poeta que es visto bebiendo a sorbos la vida –«que la vida era más vida»– ante ese momento de la naturaleza en plenitud. A continuación, Carvajal, que utiliza el paratexto de la cita dándole ahora un sentido nuevo, resalta sobre todo el valor que en ese escenario tienen las palabras dichas y la palabra poética de José Hierro: la verdad de su poesía, su dimensión histórica y la realidad de su sueño. Y, finalmente, el poeta, que recuerda una anécdota de ese paisaje poético relacionada con la fría niebla de Baeza, concluye poniendo de relieve en sus versos el silencio de José Hierro mientras miraba las nubes.

«Tientos», por su parte, continúa usando, si bien con distinto sentido y tono poéticos y en cuatro estrofas de octosílabos y verso de pie quebrado, el anteriormente citado verso de José Hierro al que interpela en el poema e insta a que, a pesar de todo, siga mirando las nubes.

«Nido de antaño» agrupa cinco poemas que, desde el punto de vista métrico, resultan de desigual factura. El primero y el tercero son sonetos; el segundo, una décima francesa; el cuarto, un romance en eneasílabos; mientras que el quinto, que consta de tres versos decasílabos con acento en tercera, sexta y novena sílabas más un cuarto verso de doce, reproduce un aire de campanilleros. Pues bien, el primer poema incluye como cita el poema de Jorge Guillén «Barba con nido» cuyo aclaratorio subtítulo remite al Hospital de Santiago de Úbeda y, muy en particular, una vez que se lee el poema, al relieve pétreo de su fachada, como decía con anterioridad, un relieve de Santiago Matamoros visto poéticamente en toda su desnudez narrativa, aunque el poeta se fija –«paz y vida sin fin»– en un nido que un ave ha colocado en la gran barba de Santiago. A partir de esta cita, Carvajal realiza una poética glosa libre, precisamente de tipo guilleniano, para decir con poético humor que en la barba de Santiago no hay posibilidad de que ningún ave anide, aunque sí cabe todo lo demás que Jorge Guillén viera.

El segundo poema, sin embargo, se sitúa muy lejos de la anterior glosa para formular una denuncia de la violencia que los hombres –moros y cristianos– ejercen sobre los hombres:

*Poco valen las criaturas  
en las barbas del profeta  
o a los pies de los caballos,  
quebradas como los tallos  
de la mies si el odio aprieta.*

El poema que sigue, el tercero, continúa desarrollando su anterior denuncia de la violencia, ya sin alusión alguna al referente de Santiago Matamoros. Ahora será una denuncia del generalizado panorama de violencia que reina por doquier, violencia que se extiende y de la que viven algunos —«el mercader distante y su canalla»— con la ayuda y la mentira de religiones y medios de comunicación.

El último poema de este grupo de «Nido de antaño», el cuarto, consta de dos partes. La primera es ocasión para que el poeta proclame, tra su anterior denuncia, el principio de que lo único que triunfa en la historia son, frente a todo rencor, «las victorias de la vida». Así, mientras que se siga cultivando el rencor y su memoria, los que nazcan serán carne «de otra metralla prometida». La segunda parte presenta un apacible escenario natural con el contrapunto de la violencia que el hombre ejerce también sobre el mundo animal simbolizado por una ternera de ojos hondos.

Y el poema quinto constituye una suerte de epifonema con el que el poeta viene a rubricar la histórica ausencia de paz preguntando al pájaro que hiciera su nido en la barba de Santiago, según leíamos en la cita, con lo que el poema se cierra entroncando circularmente con el principio.

«Aires de Tíscar», la última sección de nuestro libro, incluye «Paso de Tíscar», un romancillo en heptasílabos, en el que el poeta ofrece una visión del encontrado paraje de Quesada así llamado, por el que atravesara hacia Granada San Juan de la Cruz, en pleno mediodía de un día de estío.

En cuanto al poema «El río azul», un romance también en heptasílabos, éste toma su clave de la cita machadiana del poema —Antonio Machado visitó Quesada y los altos parajes serranos donde nace el Guadalquivir, dejando huella poética de esa visita— y se inspira en el río que nace en la Sierra de Cazorla y baña el valle de su nombre para desembocar en el océano. Nuestro poeta ofrece una visión del río a su paso por Tíscar y bebe de él y con él se funde y con él sueña mientras sigue su curso «remoto, azul, tranquilo».

Y en cuanto al soneto «Tíscar: La nevada», todo quedó dicho al principio de mis palabras cuando una nevada y el poema irrumpieron en el comienzo mismo de mi estudio.

### Lluvia en la Quintería

Este largo poema de 116 versos, que el poeta ofrece en tres partes de 31, 36 y 49, respectivamente, fue publicado por primera vez en 1997 e incluido en *Del camino de Andujar* (2002), siendo ilustrado en esta segunda ocasión con una serie de fotografías de un cortijo ubicado en la Quintería, una pedanía de Villanueva de la Reina, pueblo cercano a Andujar, como he dejado dicho. Doy esta explicación con objeto de que el lector repare en que, frente a lo ocurrido con los poemas de la sección segunda de nuestro libro, que se escribieron teniendo presente una serie de fotografías, en el caso que nos ocupa las referidas imágenes se tomaron expresamente para ilustrar el poema objeto de nuestra atención. Esto quiere decir que, para comprender la lógica interna del poema, esas siempre hermosas fotografías no resultan sustantivas, aunque la finca y el paraje rústicos fotografiados sean los mismos que dieron origen a la escritura del poema, lo que queda confirmado por figurar expresamente en el título. Así pues, debemos penetrar en estas largas series de endecasílabos blancos, que se alternan con algunos heptasílabos también sueltos, versos tan trabajados por carecer de rima como aptos para el tratamiento de asuntos de amplio desarrollo<sup>31</sup>, para aproximarnos a su lógica originaria.

Pues bien, el poeta comienza en la primera parte describiendo una agónica situación de sequía con sus consecuencias más visibles –«grieta de los campos», «suplicio de la rosa», «escuadras, batallones, falansterios / de espinas (...)»– y la ansiosa espera de la lluvia. Esta situación es la que se vive en ese mundo del sediento que es la Quintería, «lugar pequeño que no consta al mundo», lugar de la España seca<sup>32</sup>, ubicado junto al río grande, el Guadalquivir, antes padre

---

<sup>31</sup> José Domínguez Caparrós expone a este respecto que, al renunciar el poeta al uso de rima, un importante elemento rítmico, éste se ve obligado a trabajar más este tipo de versos para evitar caer en el prosaísmo, lo que explica que «se tuviera por más difícil que el verso en el que hay rima» (Domínguez Caparrós, 1985: 194).

<sup>32</sup> Entre nuestros escritores, Salvador de Madariaga ha sido uno de los que ha descrito con gran precisión, en su deseo de conocer qué sea España entre las Españas, la realidad española en muchos aspectos y, entre ellos, también los del condicionamiento territorial y climático. Por eso, en su ensayo histórico *España*, de 1931, y



fecundo y hoy sentina, idea que repetirá a lo largo del poema. La Quintería, «un crepitar de grietas y terrones», ansía la lluvia que, por breve tiempo, cae para, lejos de calmar la sed, avivarla. De ahí el título del poema.

En la segunda parte, el poeta se demora en describir esa lluvia y anotar con gran belleza de plásticas imágenes los primeros efectos sobre palmeras, encinas, eucaliptos y tierra cultivada. También fija su atención poética en cómo cae la lluvia sobre el río y cómo todo ese ámbito entra en un «éxtasis de plata» que desaparece con la nube robada por el viento, lo que aviva el clamor y la sed, palabra que repetirá hasta cuatro veces en los dos últimos versos de esta parte:

*Porque el éxtasis breve abrió en la carne  
más sed de lluvia, de rumor de sangre,  
de fruición de los labios, del abrazo,  
de la hondura del riego. Y las heridas  
que dolían por dentro, por el alma,  
sufrían más la sed, la sed, la sed,  
la sed. Nunca el hastío.*

El poema da un giro en su tercera parte. Ahora, el poeta deja de ocuparse de una realidad exterior y de sus efectos para, mediante cuatro interrogaciones retóricas que se extienden por sendas estrofas, interpelar a un personaje poético enunciado con la segunda persona, habitante de un «país de nieblas» que desde su ventana se asoma a la lluvia y al hastío, acerca de lo que pueda saber sobre lo que sea la sed, el sol, el llanto «de sal que abre las grietas de los labios / y arde en la lengua con blasfemia» y de lo que sea recibir la breve lluvia y verla marcharse. Por eso, le recomienda a dicho personaje que vaya a ese «lugar pequeño que no consta en el mundo» en años de más lluvia, lo que le da ocasión al poeta para describir la Quintería en un periodo de triunfo de la vida. A partir de aquí, el poeta imagina y recrea en su sueño –tal vez recordase mundo natural en todo su esplendor con detalle, un mundo vegetal y animal, al tiempo que humano, en eficacísimas enumeraciones que hacen del poema un extraordinario lienzo verbal donde, en toda su plenitud, se desarrolla la vida en su esencial elementalidad. Primero se ocupa de los efectos de la lluvia sobre el mundo vegetal,

---

a propósito de sus climas, no duda en hablar de la España húmeda y la España seca aportando una caracterización tan hermosa como irrefutable.

*¡Qué resplandor de flores, qué de frutos,  
qué vicioso algodón, cuánta hortaliza,  
qué rosas, qué jazmines, qué alegría,  
qué despliegue de aromas, qué esmeraldas  
en las palmeras, qué grosor de olivas,*

Luego, del mundo animal,

*qué ruiñeñor en la ribera, cuántos  
jilgueros en los cardos florecidos!*

Y, finalmente, entra en esa ideal escena poética el ser humano en forma de mujer, en forma de mujer amada que sale al campo y encuentra sus frutos, el sol y la lluvia, los animales

*y es toda promisión, toda esperanza,  
toda labios de besos y sonrisas,  
ella, la tersa amante con terrores  
de sed, de sed, y que jamás se hastía.<sup>33</sup>*

### **Para terminar**

Si el previsto comienzo de este estudio se vio truncado por una nevada y por la feliz coincidencia del hallazgo de tan hermosos sonetos comentados, el final del mismo no se aparta del lógico guión establecido. Se impone poner punto y final para no demorar al lector en su acceso a tan variada colección de poemas. Al fin y al cabo, estas palabras mías no dejan de ser herramienta de lectura y vía de conocimiento del poeta y de sus poemas para aquel lector que lo estime conveniente. Nada más. No obstante, no quiero hacerlo sin insistirle al paciente lector que está ante un libro que es cancionero de cancioneros, elaborado con las selectas piezas que el poeta ha escrito con el telón de fondo del ancho, variado y a la postre hermoso territorio de la provincia de Jaén, así como inmerso en los espacios de su arte y cultura y en convivencia con algunas de sus gentes, tal como indican no pocas de las dedicatorias de los poemas.

Esta aportación giennense de Carvajal es sólo comparable en calidad a los poemas que Antonio Machado escribiera en ese territorio

---

<sup>33</sup> Nótese la aparición de la rima asonante en estos versos que cantan el triunfo de la vida.

de la Alta Andalucía donde nace el Guadalquivir «como un sarmiento de cristal», por decirlo con tan plástica imagen carvajaliana de su poema «El río azul». Y quiero vincular expresamente estos dos nombres de poetas porque, como he dejado escrito en otro lugar (Chicharro, 2002), los dos vuelcan su mirada moral y estética sobre la naturaleza y la historia inmediatas y, poetas convivientes y cordiales, esto es, poetas para la vida, sostienen un diálogo con el cielo negado, al tiempo que aún nombrando en su poesía lo inmediato son capaces de trascender esa realidad nombrada.

La poesía de Antonio Carvajal y en particular la recogida en este libro, tan atenta al mundo que le rodea, fruto de su transitar por caminos desviados y de su voluntad de belleza y tan estrechamente relacionada con unos referentes concretos, de los que he dado precisa cuenta en el apartado «*Del condestable cielo: paisaje exterior*», es poesía que, si bien puede ser abordada por el lector en función del inmediato mundo de la particularidad, apunta hacia otro horizonte más ancho. Recordemos lo que afirmaba Carvajal en uno de sus principios poéticos: la vida que, a través de elementos anecdóticos y biográficos, pasa al poema resulta deformada con respecto a lo real al imponérsele una lógica poética. Así pues, esta poesía a la que se le puede imponer el corsé de una lógica referencial, lo que en verdad necesita es de un lector capaz de reconocerle una lógica poética, una lógica que está movida, como recojo en la cita del principio, por la defensa y afirmación de la vida y por la denuncia y rechazo del mal.

ANTONIO CHICHARRO

## BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Obras, estudios y ediciones de Antonio Carvajal (Bibliografía fundamental)

- (1968) *Tigres en el jardín*, Madrid-Barcelona, El Bardo.
- (1973) *Serenata y navaja*, Barcelona, El Bardo.
- (1975) *Casi una fantasía*, Granada, Silene.
- (1979) *Siesta en el mirador*, San Sebastián-Bilbao, Ediciones Vascas.
- (1981) *Sitio de ballesteros*, Madrid, La Ventura.
- (1983) *Sol que se alude*, en *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, Madrid, Hiperión, pp. 231-260.
- (1984a) *Del viento en los jazmines (1982-1984)*, Madrid, Hiperión.
- (1984b) *Noticia de setiembre*, Córdoba, Antorcha de Paja.
- (1988) *De un capricho celeste* (Notas de Carlos Villarreal), Madrid, Hiperión.
- (1990) *Testimonio de invierno*, Madrid, Hiperión.
- (1992) *Silvestra de sextinas*, Madrid, Hiperión.
- (1993) *Miradas sobre el agua*, Madrid, Hiperión.
- (1995a) *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- (1995b) *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)*, Granada, Universidad de Granada.
- (1997) *Alma región luciente* (Prólogo de José Antonio Muñoz Rojas), Madrid, Hiperión.
- (1999) *Con palabra heredada*, Córdoba, Cajasur. Recogido y ampliado en *Columbario de estío*, prólogo de Francisco J. Díaz de Castro. Diputación de Granada.
- (2002a) *Mariana en sombras (Libreto de la Secuencia Lírica en un Acto)*, Sevilla, Point de Lunettes.
- (2002b) *Metáfora de las huellas (Estudios de métrica)*, Granada, Jizo.
- (2003) Edición y prólogo de Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía*, 3 tomos, Dueñas, Simancas Ediciones, col. El Parnasillo.
- (2004a) *Los pasos evocados* (Preliminar del autor), Madrid, Hiperión.
- (2004b) *Diapasón de Epicuro* (Introducción de J. Carlos Fernández Serrato), Huelva, Fundación El Monte, col. La Placeta.

- (2004c) Edición y comentarios de Rubén Darío, *Sonetos de Azul a Otoño*, Madrid, Hiperión.
- (2004d) *Don Diego de Granada* (Introducción de Juan Varo Zafra), Benalmádena, e. d. a. libros.

### Referencias bibliográficas

- BAEZA *para mirar*, Baeza, Ayuntamiento de Baeza, 1992 [Poemas de Antonio Carvajal, Ángel González y Antonio Checa y fotografías de Francisco Fernández].
- CARVAJAL, Antonio (1994), «Noticia de los poemas», en *Ciudades de provincias*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén.
- (1995), «Hospital en silencio», en Francisco Fernández, *Fotografías del Antiguo Hospital de San Juan de Dios*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén.
  - (1996), *La Florida del Ángel*, Montilla, Aula Poética Inca Garcilaso.
  - (2004e), *Cuaderno de Castilla* («Por caminos desviados», introducción de Dioniso Pérez Venegas), Iria Flavia, otoño, 2004 [Tirada aparte de *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia*, XXXIX, pp. 123-151].
  - (2004f), «Propósitos poéticos», en Antonio Carvajal, *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March.
  - (2005), «Nido de antaño», *Cuaderno de poemas Jizo de Humanidades*, núms. 4-5, primavera.
  - (2005), «Mudanza segunda: Aixa 91», en Asunción Jódar, *Genéticas homólogas*, Granada, Fundación Euroárabe.
  - (2006), «Prólogo», a Antonio Chicharro y Eduardo A. Salas (2006), *Arquitectura y poesía (Sobre dos poemas giennenses de Antonio Carvajal)*, pp. 11-14.
- CARVAJAL, Antonio y FERNÁNDEZ, Francisco (2002), *Del camino de Andújar* (liminares de Juan Varo Zafra), Ciudad Real, Ediciones Negrón Chico.
- CHICHARRO, Antonio (1994), «Ciudades de provincia, de Antonio Carvajal, y sus referentes literarios (nueva aportación a una «Geografía Literaria» giennense)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 151, año XL, enero-marzo, 1994, pp. 115-127. Reimpreso en *La aguja del navegante (Crítica y Literatura del Sur)*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses de la Diputación Provincial de Jaén, 2002, pp. 154-165.
- (1999), «Estudio previo», en Antonio Carvajal, *Una perdida estrella* (edición, estudio previo y notas de Antonio Chicharro), Madrid, Hiperión.
  - (2002), «Luces poéticas y ecos antoniomachadianos en la poesía de Antonio Carvajal», en J. Montero Padilla y L. Montero Reguera (Coords.), *Actas del Congreso Internacional sobre Antonio Machado. Vida y obra. Segovia 6, 7 y 8 de abril de 2000*, Segovia, Real Academia de Historia y Arte de San Quirce-Junta de Castilla y León, 2002, pp. 181-191.
  - (2004), «De una muy nueva poética», en *Para una historia del pensamiento literario en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 247-286.

- (2006), «Arquitectura y poesía en Antonio Carvajal: Análisis de «Fervor de las ruinas (S. Francisco. Baeza)»», en Antonio Chicharro y Eduardo A. Salas (2006), *Arquitectura y poesía (Sobre dos poemas giennenses de Antonio Carvajal)*, pp. 43-68.
- CHICHARRO, Antonio y SALAS, Eduardo A. (2006), *Arquitectura y poesía (Sobre dos poemas giennenses de Antonio Carvajal)* (Fotografías de Francisco Fernández, Prólogo de Antonio Carvajal y Epílogo histórico-artístico de José Luis Chicharro), Jaén, Universidad de Jaén.
- CHICHARRO, José Luis (1998), *Baeza. Notas para una visita*, Baeza, Universidad Internacional de Andalucía.
- (1999), *El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses-Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- (2006), «Epílogo histórico-artístico», en Antonio Chicharro y Eduardo A. Salas (2006), *Arquitectura y poesía (Sobre dos poemas giennenses de Antonio Carvajal)*, pp. 75-84.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1985), *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo.
- (2003), «Notas sobre la métrica de la poesía de Antonio Carvajal», en Antonio Carvajal, *El corazón es lugano (Antología plural)* (Edición y coordinación de Antonio Chicharro), Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 15-27.
- FERNÁNDEZ, Francisco (1995), *Fotografías del Antiguo Hospital de San Juan de Dios*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén.
- GARCÍA LORCA, Federico (1918), «Ciudad perdida (Baeza)», en *Impresiones y paisajes*, Imprenta y Tipografía Paulino Ventura Traveset; Granada, Don Quijote, 1981 (edición facsímil); Madrid, Cátedra, 1994.
- HOMENAJE a la Fiesta del Soneto celebrada en Sevilla en 1912 (2006), Sevilla, Ateneo de Sevilla.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego (2003), *Poesía* (edición y prólogo de Antonio Carvajal), 3 tomos, Dueñas, Simancas Ediciones, col. El Parnasillo.
- ROZAS ORTÍZ, Julián (2002), *Música y poesía en Jaén: El cantar de las Tres morillas ante el panorama de la lírica tradicional (Notas para una bibliografía crítica)*, Jaén, Diputación Provincial.
- PÉREZ VENEGAS, Dionisio (2004), «Por caminos desviados», en Antonio Carvajal, *Cuaderno de Castilla*, Iria Flavia, otoño, 2004 [Tirada aparte de *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia*, XXXIX, pp. 123-151].
- PI Y MARGALL, Francisco (1850), *Recuerdos y Bellezas de España. Reino de Granada (Comprende las provincias de Jaén, Granada, Málaga y Almería)*, Madrid, Imprenta de Repullés.
- SALAS, Eduardo A. (2006), «Poesía de la arquitectura / arquitectura de la poesía. Aproximación a «Piedra viva (Amanecer en Úbeda)», de Antonio Carvajal», en Antonio Chicharro y Eduardo A. Salas (2006), *Arquitectura y poesía (Sobre dos poemas giennenses de Antonio Carvajal)*, pp. 15-36.
- VARO ZAFRA, Juan (2002), «Liminares», en Antonio Carvajal y Francisco Fernández (2002), *Del camino de Andújar*, pp. 7-19.
- VILLARREAL, Carlos, «Nota previa [a *Con sagradas palabras*, de Antonio Carvajal]», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, III, 5, 1989, pp. 79-80.