

NATURALEZA, GÉNERO E IDENTIDAD EN LOS CANTARES DE GLORIA DE LA PRADA

Eva MORENO-LAGO

Universidad de Sevilla

ORCID: 0000-0002-8093-6209

Resumen:

Este artículo analiza cómo *Noches sevillanas* (1912) y *La copla andaluza* (1930), dos cantares de tradición popular, de Gloria de la Prada representan las intersecciones entre naturaleza, género y cultura, utilizando las herramientas de la ecocrítica y de la crítica literaria feminista. Se defiende que los cantares de Gloria de la Prada refuerzan una visión tradicional de la relación entre mujeres y naturaleza, pero también contienen elementos que pueden interpretarse como una resignificación crítica de estos roles desde una perspectiva feminista. Enmarcada en la tradición popular andaluza de la Edad de Plata, la escritora utiliza imágenes como la luna, el sol, las flores, la vegetación y los paisajes naturales para reflexionar sobre la condición femenina y las dinámicas de poder. Se pretende identificar cómo la autora vincula estos elementos de la naturaleza con las experiencias femeninas y la identidad. Los resultados destacan que estos símbolos son ambivalentes, revelando tanto el arraigo en las convenciones de su época como algunos elementos críticos que transcienden los límites de la tradición popular para convertir sus cantares en un espacio de resistencia y resignificación.

Palabras clave:

Poesía popular, hermenéutica feminista, ecocrítica, naturaleza, Edad de Plata.

Abstract:

This article analyzes how *Noches sevillanas* (1912) and *La copla andaluza* (1930) by Gloria de la Prada represent the intersections between nature, gender, and culture, utilizing the tools of ecocriticism and feminist literary criticism. It argues that Gloria de la Prada's *cantares* reinforce a traditional view of the relationship between women and nature but also contain elements that can be interpreted as a critical resignification of these roles from a feminist perspective. Framed within the Andalusian popular tradition of the Silver Age, the writer uses images such as the moon, the sun, flowers, vegetation, and natural landscapes to reflect on the female condition and power dynamics. The study seeks to identify how the author links elements of nature with female experiences and identity. The findings highlight the ambivalence of these symbols, revealing both their rootedness in the conventions of her time and certain critical elements that transcend the limits of popular tradition, turning her *cantares* into a space of resistance and resignification.

Key Words

Popular poetry, feminist hermeneutics, ecocriticism, nature, Silver Age.

La literatura popular escrita por mujeres, como los cantares, fue concebida para llegar a un público masivo, que comprendía a quienes no disfrutaban del privilegio de la alfabetización, a la vez, que escapaba de los marcos culturales y literarios impuestos por las élites. En el contexto de la Edad de Plata, las escritoras andaluzas encontraron su ámbito de creación bajo una hegemonía cultural que condujo a que sus obras fueran relegadas a la categoría de literatura menor, como lo han sido siempre las composiciones poéticas populares y el folklore. Estas creaciones literarias se nutrieron del rico sustrato de la tradición oral, del folklore andaluz y del cante flamenco, expresiones artísticas profundamente

vinculadas a la identidad de las clases populares y entrelazadas con sus raíces culturales.

La popularidad de estas composiciones literarias no solo se caracteriza por su estilo y ritmo común, sino por su vocación de devolverle al pueblo su propia voz a través de formas y temas ya familiares. Además, este diálogo con las formas tradiciones se puede observar también en autores andaluces contemporáneos a estas escritoras como los hermanos Machado, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti y Federico García Lorca, que fusionaron elementos del folklore con las nuevas formas literarias del modernismo y de las vanguardias (Morris, 1988; García-Wiedemann, 2001 y García de la Concha, 2000). Por ende, el apego a la literatura popular no solo define gran parte de la creación de las escritoras andaluzas, sino que fue un elemento medular que permite comprender el espíritu renovador de la Edad de Plata.

Este tipo de textos tan accesibles a todas las clases sociales pudo influir en la transformación de las estructuras mentales e ideológicas de la ciudadanía de principios del siglo XX al difundirse entre el pueblo y describir las experiencias femeninas desde la visión de las escritoras. Según Gramsci, el folklore es una herramienta que los grupos subalternos utilizan para expresar su visión del mundo, su resistencia y sus valores alternativos (Cirese, 2008). De esta manera, las escritoras andaluzas visibilizaron y dignificaron un espacio cultural (el de los cantares) que desafió las narrativas dominantes dentro de la literatura al recuperar la tradición oral, enfocarse en lo femenino como elemento protagónico de sus textos y subvertir algunos símbolos. Son muchas las andaluzas de la Edad de Plata que escribieron cantares: Eva Cervantes, Gracián Quijano, María Luisa Muñoz Díaz, Casilda de Antón del Olmet¹, Gloria de la Prada, entre otras². Todas ellas introdujeron voces femeninas que cantan, sienten y luchan³. A

¹ Para profundizar véase Moreno-Lago y Duraccio (2023).

² También otras escritoras de la Edad de Plata publicaron composiciones líricas populares, aunque menos influenciadas por la copla y el flamenco (Plaza-Agudo, 2023).

³ Otras escritoras andaluzas, entre las que destaca Amantina, se esforzaron en reivindicar a mujeres ilustres de sus ciudades creando una genealogía femenina (Macannuco, 2023).

pesar de que estas voces se enmarcan en las tradiciones populares, contienen elementos que invitan a reflexionar sobre el lugar de la mujer en la cultura.

El paisaje folklórico y los elementos de la naturaleza en los cantares

El paisaje, lo rural, la vegetación y lo doméstico se muestran como una extensión, algo inherente a la vida cotidiana y, por lo tanto, se utilizan como rasgos identitarios. En las producción artísticas y culturales, las representaciones simbólicas de la vida cotidiana (como las tradiciones culinarias, las representaciones físicas del cuerpo y los paisajes) reflejan y sostienen la identidad nacional y actúan como recordatorios omnipresentes de la pertenencia nacional (Palmer, 1998). El paisaje en los cantares de las escritoras andaluzas, como ocurre en la copla flamenca, será personificación o fondo receptor para la proyección sentimental del sujeto lírico.

En estos paisajes cobran fuerza distintas formas de poder y una amplia presencia y representación femenina. Este es el motivo que lleva a articular esta investigación en torno a un triple eje: paisaje, identidad y literatura popular escrita por mujeres. Entre las escritoras mencionadas, este trabajo se centrará en Gloria de la Prada por ser una figura prácticamente desconocida y que cultivó prolíficamente el género de los cantares. Además, Gloria de la Prada, aunque a veces muestra y describe los roles tradicionales de la mujer, en muchas ocasiones, remodela el discurso y construye otros modelos femeninos que no se vinculan al prototipo de esposa, madre y ama de casa virtuosa.

Decir el mundo en femenino desde sus experiencias personales y desde el paisaje que han habitado es un recurso para definirse y definir a los otros. Tal y como señala Rivera Garretas, “nombrar el mundo [...] es una necesidad común de vida” (1994, 11). De esta forma, las escritoras andaluzas de la Edad de Plata logran captar el sentido clave de su época y, por lo tanto, su verdad peculiar a través de un entorno físico asociado a su sociedad y su cultura, porque ellas intentan “nombrar la realidad buscando la unidad interior y la conciencia entre sí y el mundo” (Rivera Garretas, 1994, 20).

Los cantares de Gloria de la Prada ofrecen un rico terreno para explorar las intersecciones entre naturaleza, el género y la identidad. Para ello se combinará la ecocrítica, basada en los principios de Swyngedouw y Kaika (2014), y la teoría literaria feminista para explorar cómo se representa la naturaleza y cómo los elementos culturales y sociales mediatizan esta representación. Desde esta perspectiva, las referencias a la flora (nardo, azucena, rosas, entre otras) y los elementos astrales (luna, estrella y sol) muestran cómo los elementos de la naturaleza se convierten en una entidad activa en los valores culturales de la época. Aquí entra en juego la “sociopolítica de lo natural” de Swyngedouw y Kaika (2014) quienes defienden que la naturaleza es reconstruida a través de la literatura para sostener una narrativa cultural específica. Estos elementos naturales están sometidos, además, a metáforas de dominación y fertilidad, lo que conecta con las dinámicas de poder.

La fuerte asociación entre lo femenino y la naturaleza, puede ser interpretado como reafirmación de los estereotipos tradicionales, pero también como una potencial subversión. En este contexto, la ecocrítica feminista analiza cómo la mujer se representa como parte de la naturaleza y cómo esta relación es utilizada de dos modos: para manifestar y describir las estructuras de poder patriarcales y para definir otros modelos de feminidad (Oppermann, 2013). La hermenéutica feminista, además, permite realizar una relectura del signo femenino. Desde la perspectiva de Lola Luna, la polisemia del signo femenino permite explorar cómo los cantares de Gloria de la Prada representan y resignifican los valores asignados a las mujeres (Luna, 1996). Aunque muchos versos parecen aceptar los roles tradicionales (dependencia, cuidado, pasividad), también contienen matices que podrían reinterpretarse desde un enfoque crítico.

En este estudio se analizarán dos de los cantares de Gloria de la Prada, titulados *Noches sevillanas* (1912) y *La copla andaluza* (1930), por ser los que más elementos florales y astrales presentan en sus composiciones líricas. Estas dos obras, analizadas desde estas perspectivas, revelan un entramado complejo de relaciones entre naturaleza, género, cultura e identidad. El análisis invita a una lectura que no solo critique los roles tradicionales impuestos, sino que también identifique los elementos disruptivos y de resistencia

que esta escritora andaluza introduce en su poesía, mostrando una interpretación emancipadora de las imágenes femeninas y naturales.

La naturaleza se convierte, en muchas ocasiones, en una metáfora del cuerpo. El cuerpo femenino se (re)define por la naturaleza y es descrito utilizando metáforas naturales, lo que sugiere una conexión íntima entre el cuerpo y la tierra. Algunos elementos como las flores o la luna se relacionan con las experiencias de las mujeres. Desde este aspecto, un análisis minucioso permite descubrir cómo los cantares utilizan los tópicos y tradición literaria, unas veces para construir o reforzar los estereotipos de género y, en otras ocasiones, para resignificarlos y devolverlos al pueblo desde otra perspectiva. También las emociones están ligadas a la naturaleza puesto que evoca sentimientos de alegría, tristeza y amor. La naturaleza se presenta como un espacio de refugio y libertad que contrasta con los elementos de la ciudad y de lo urbano, como las rejas, los balcones y las flores de las macetas.

La hipótesis que se sostiene, por tanto, en el presente trabajo es que los cantares de Gloria de la Prada manifiestan una visión tradicional de la mujer y la naturaleza como entidades interdependientes y subordinadas a estructuras patriarcales. Sin embargo, mediante una lectura ecocrítica y feminista, se pueden reinterpretar sus composiciones líricas, por una parte, como una forma de mostrar y evidenciar la realidad y las experiencias de las mujeres y, por otra, como un espacio que combina la reafirmación de roles tradicionales con elementos de resistencia y subversión que invitan a una resignificación del lugar de la mujer en relación con la naturaleza y la cultura.

Gloria de la Prada y sus cantares

Son escasos los datos disponibles sobre Gloria de la Prada Navarro, lo que hace necesaria una investigación más profunda que, desde la crítica biográfica, permita recuperar información aún desconocida. Aunque se estima que nació en la capital andaluza, en Sevilla, en 1886, hasta ahora no se conocía su fecha exacta de

nacimiento (Correa Ramón, 2001, 211). Sin embargo, el 3 de abril de 1915, el periódico *El Liberal* publicó un texto que podría ayudar a precisarla: «Hoy celebra sus días la bella y notable escritora Srta. Gloria de la Prada. Con tal motivo, cuarenta literatos de Cuba le han dirigido una cariñosa felicitación, saludándola como á reina del “cantar hispano”» (*El liberal*, 1915, 3).

Esta noticia da cuenta también de la fama que alcanzó la escritora andaluza y la influencia de sus versos y de sus cantares populares en Latinoamérica. Sus primeros versos, se publicaron en *Nuevo Mundo*, en 1909, y supusieron un adelanto de su primer libro, publicado en 1911: *Mis cantares*. En el prólogo de su primera obra, escrito por Felipe Trigo ya se percibe la connotación negativa ligada a las mujeres escritoras, especialmente a aquellas que, como Gloria de la Prada, estaban vinculadas a las canciones populares y al folklore. Trigo la describe como una «chiquilla gitana medio ángel, medio avispa, filósofa como un mismísimo demonio» (Prada, 1911, 12). Este comentario revela tanto los estereotipos de género como la exotización de las mujeres andaluzas. La descripción como «chiquilla gitana» apunta a una exotización que combina su condición de mujer con su supuesta otredad cultural. A pesar de que la familia se trasladara a Madrid en 1898, en todas las descripciones que se encuentran de ella en la prensa, aparece ligada a sus raíces andaluzas con este matiz exótico.

Además, al referirse a ella como «gitana», Trigo reproduce un estereotipo que, lejos de reconocer su valor como creadora, la reduce a una figura folclórica o pintoresca, ignorando el carácter universal de su obra. También la contraposición «medio ángel, medio avispa» ilustra la tendencia a encasillar a las mujeres en dualidades simplistas: lo angelical como símbolo de dulzura y lo punzante (avispa) como rasgo asociado a la peligrosidad de su inteligencia o crítica. Asimismo, subestima su capacidad intelectual al calificarla de «filósofa como un mismísimo demonio», utilizando un tono despectivo o, al menos, ambiguo. La comparación con el demonio insinúa que su inteligencia es transgresora o peligrosa y, por ende, considerada una amenaza. En este sentido, se encuentran otras reseñas que minimizan la agencia intelectual de Gloria de la Prada, como se aprecia en el comentario de Félix Méndez que defiende que «este modo [de componer sus versos], más intuitivo

que cerebral, [...] lo refleja con singularísimo acierto la señorita Prada en su libro *Mis cantares*» (Méndez, 1911, 5). De nuevo, lo espontáneo, lo emocional y lo irracional se asocian a la creatividad femenina, lo que contrasta con la celebridad masculina, asociada al intelecto, a la razón y al análisis. Estos juicios inscritos en las obras de las escritoras pretenden demostrar que ellas no son creadoras conscientes, sino meros vehículos de una inspiración natural o innata, reduciendo, de esta forma, el reconocimiento de su capacidad para desarrollar una obra deliberada, compleja y con una verdadera intención artística.

En lugar de centrarse en su obra o en su capacidad como escritora, los prologuistas y críticos recurren a calificativos que la presentan como un personaje curioso o extravagante. Volviendo al prólogo de *Mis cantares*, Trigo la define como «esta extraña Gloria de la Prada» (Prada, 1911, 12), restándole seriedad como autora. Este enfoque refleja cómo las mujeres creadoras eran despojadas continuamente de su autoridad artística e intelectual, siendo valoradas más por sus características personales que por su producción literaria. Estas palabras no solo evidencian el sexismio implícito de la época, sino también las tensiones entre el reconocimiento y la deslegitimación. Aunque Trigo y Méndez parecen admirar a Gloria de la Prada, lo hacen desde un prisma que perpetúa las barreras culturales e ideológicas que relegaban a las escritoras a un lugar secundario dentro del campo literario.

Hasta la fecha, se han localizado trece libros escritos por Gloria de la Prada: ocho novelas y cinco poemarios de lirica popular. Entre los poemarios se encuentran *Mis cantares* (1911), *Noches Sevillanas* (1912), *Las cuerdas de mi guitarra* (1913), *El barrio de la Macarena* (1917) y *La copla andaluza* (1930). En muchas de sus producciones utilizó el pseudónimo de Mimí, lo que dificulta el rastreo completo de su producción literaria. Asimismo, existen reseñas y libros en los que se anuncian otras publicaciones que, hasta ahora, no han sido halladas en bibliotecas o archivos, como las obras *Codiciadas* (novela), *Yo, íntima* (Crónicas de “Mimi”) y *De Sevilla a Triana* (cantares).

Las novelas breves de Gloria de la Prada, publicadas en diferentes colecciones, incluyen títulos como *Por una coleta* (1911), *El cantar de los amores* (1912), *El ensueño se mete en casa* (1912), *Los*

labios rojos (1913), *El encierro* (1914-1916), *La mejor firma* (1916), *Salú la corralera* (1916) y *El candilejo* (1930). A pesar de su actividad creativa y del éxito que obtuvo como escritora, algunos críticos consideraron sus novelas inferiores a las de sus compañeras, argumentando que carecían de «virtudes masculinas» (Ena Bordonada, 1990, 17). Al realizar este breve repaso por su producción literaria, se aprecia que su periodo más prolífico fue la década de 1910, durante la que produjo y publicó la mayoría de sus obras, consolidando su estilo y su contribución a la literatura popular. Sin embargo, su nombre se puede rastrear en diversos periódicos hasta la entrada de la Guerra Civil. A veces colabora con sus composiciones poéticas, otras, publica cuentos, en otras ocasiones se descubren reseñas y opiniones de sus obras y, también se pueden averiguar las diferentes actividades en las que participó, llegando incluso a ofrecer, en 1934, una serie de charlas radiofónicas en la Unión Radio de Madrid destinadas a mujeres (*Ondas*, 1934, 34).

Se desconoce su fecha de defunción, aunque algunas noticias sugieren que podría haber ocurrido en la década de 1950 (*Diario de África*, 1951, 4). Lo que caracteriza la escritura de Gloria de la Prada (incluyendo su prosa) es la utilización de lo popular (poemas, canciones, símbolos y temáticas) como un canal para la reflexión. Todas sus composiciones líricas están arraigadas en el folklore andaluz, denominados cantares, con formas métricas tradicionales como las sevillanas, malagueñas, soleares, seguidillas gitanas y soleadillas. De esta forma, sus versos conectan siempre con las raíces culturales de su tierra natal, a pesar de vivir en Madrid. Son poemas muy breves e intensos que presentan una aparente intrascendencia temática, precisamente por su concisión y por presentar una idea de forma sintética. Su estilo se caracteriza por la musicalidad, el lenguaje sencillo y la recurrencia a recursos como las repeticiones, los paralelismos y los diminutivos, que refuerzan su vínculo con la tradición popular (Gutiérrez Carvajo, 1990).

Para este análisis, es especialmente relevante observar cómo Gloria de la Prada utiliza imágenes sensoriales para retratar el paisaje y la sociedad que la rodearon. Estas imágenes no solo enmarcan su obra en un contexto cultural específico, sino que

también le permiten dar voz a las experiencias colectivas de su entorno, evidenciando una riqueza temática que va más allá de la aparente simplicidad de su forma. La autora se esfuerza en explicar la intención de su poética en diferentes cantares para mostrar cómo establece una conexión íntima entre su escritura, sus sentimientos, sus experiencias, al tiempo que vincula su identidad personal con las raíces y vivencias colectivas de su pueblo:

Mis cantares son “yo misma”
son las entrañas del pueblo,
del pueblo que me dio vida. (1930, 47)

La escritura se convierte en un acto de autoafirmación y en un medio para compartir su visión del mundo al ser «ella misma» la creadora de los cantares. De esta forma, se evidencia una doble dimensión en estos poemas populares: por un lado, la subjetividad de la autora y, por otro, la identidad comunitaria que nutre su creación. Los críticos de su obra también vieron en su literatura la interacción continua entre lo personal, el paisaje y lo colectivo:

Bajo los álamos del jardín de su hotelito y entre el aroma de sus flores, están escritos los cantares estos, que llevan una esencia de vida íntima; y sin medida, sin retóricas y sin elegancias, hay vertido en cada cantar un latido del corazón de su autora. (Gasal, 1911, 1).

Mujer y naturaleza: tradición, resistencia y subversión

Las escritoras andaluzas también resimbolizan y resemantizan el territorio a través de su obra, transformando Andalucía en un espacio literario cargado de significados culturales y emocionales. Esta resimbolización incluye elementos como la cartografía de la infancia, al estilo de los hermanos Machado, donde los recuerdos de las ciudades andaluzas, los caminos y paisajes evocan una constante conexión con la utopía, la esperanza y el devenir. Igualmente, la botánica adquiere una fuerte presencia en sus relatos, con flores, plantas, hojas y árboles que se

incorporan al imaginario literario andaluz, reflejando la influencia del entorno natural.

En estas obras, el aire, los sonidos, los olores y los colores de Andalucía no solo construyen una visión edénica, sino que también resuenan con ecos lorquianos, evocando una luna sonámbula y un territorio lleno de vibrantes sensaciones. De este modo, las escritoras andaluzas reafirman a Andalucía como un espacio literario singular, al tiempo que desafían las fronteras del canon y las categorías críticas convencionales. En este análisis se pretende poner el foco, por una parte, en el contraste entre el paisaje nocturno (la luna y las estrellas) y el diurno (el sol) como símbolos de la identidad femenina y masculina y, por otro lado, las diferentes connotaciones de los elementos florales y vegetales.

La feminidad, el poder y la resistencia de la luna

La luna como símbolo de lo femenino es muy recurrente en la tradición popular y también en los cantares de Gloria de la Prada. La luna, en muchas ocasiones, se presenta como una influencia pasiva y también como el reflejo de otras fuerzas que se encuentran a su alrededor:

Lo mismo que la luna
son las mujeres
que viven del reflejo
del ser que quieren.
Pero esto pasa,
cuando el querer se hace
dueño del alma. (1930, 119)

Esta sevillana compara la luna con las mujeres destacando que su luz no es propia, sino que es el reflejo del sol. Esto sugiere una visión de la naturaleza como algo pasivo. Desde la hermenéutica feminista se puede leer este símbolo como un refuerzo de la subordinación femenina al ser representada como dependiente de otro cuerpo (el sol). Por lo tanto, los versos muestran las jerarquías culturales proyectadas sobre los fenómenos naturales. En este contexto, las mujeres, al igual que la luna, son

vistas siempre como entidades cuya existencia se define en función de su relación con el «ser que quieren». El poema deja abierta una crítica, puesto que sugiere en los últimos versos que esta dependencia es consecuencia de dinámicas afectivas y culturales, no una característica esencial de la naturaleza femenina. Esto abre la posibilidad a cuestionar esa jerarquía y a pensar en la luna autónoma, desvinculada del sol.

Una de las capacidades de la luna que más se destaca en los cantares de Gloria de la Prada es la de iluminar: «Va la luna por los cielos, / pero nos manda su luz / aun cuando se encuentre lejos» (1930, 93). Esto simboliza la interdependencia ecológica, puesto que los fenómenos culturales, aunque estén distantes afectan y sostienen la vida en la Tierra. La Luna, en este contexto, se presenta como una fuerza constante y esencial que, asociada a la feminidad, adquiere un carácter autónomo y generoso. En esta soleá, el hecho de que la luna «mande su luz» subraya su agencia y capacidad de actuar por voluntad propia, contrastando con el reflejo pasivo del poema anterior. También en la siguiente sevillana, aparece como una presencia que alumbría, simbolizando la revelación:

Me gustaba tu cara
ver á la luna,
¡y a ti te molestaba...!
por lo que alumbra...!
Y era el contraste
yo prefería verte
¡y tú... besarme...!
(Prada, 1912, 84).

Mientras el yo poético aprecia la luna por su luz y lo que esta representa (belleza, serenidad y constancia), el otro sujeto parece rechazarla y se molesta por su luminosidad. Este rechazo puede interpretarse como una actitud antropocéntrica que minimiza el valor de la naturaleza (y de las mujeres) en favor de los deseos humanos inmediatos, en este caso, el beso (como símbolo del placer masculino). La oposición entre ambos personajes revela dos posturas frente a la naturaleza: una de conexión y admiración, y otra de utilitarismo o indiferencia. Asimismo, la luz de la luna es

utilizada en otras composiciones para explorar temas universales como el amor, la muerte y la existencia humana. Los siguientes versos, pertenecientes a dos soleares, cuestionan la falta de autoestima de las mujeres y la poca preocupación por nutrirse (iluminarse) interiormente:

Luz de luna, luz de luna,
hablas de amor y de muerte,
de dichas y desventuras...

Te falta valor, serrana.
¿Cómo te van a querer
sin tener luz en el alma?
(Prada, 1930, 65)

Por una parte, se reconoce el poder de la luz de la luna por su capacidad de influir en el amor y la muerte. Sin embargo, la siguiente soleá hace un reproche directo: «Te falta valor, serrana». Mediante esta apelación, se produce un paralelismo entre la luna y la mujer que habita en la sierra, en el campo y que está conectada con la naturaleza puesto que ambas composiciones hacen referencia a la luz de las dos entidades (la luna y la serrana). El contraste entre la luminosidad externa (superficial) y la luz interna (profunda) remite a una crítica de los roles asignados a las mujeres que han sido valoradas por su apariencia física (exterior). Sin embargo, en estos versos la autora invita a la mujer a revalorizar lo intrínseco y, por lo tanto, el cultivo de su espíritu y de su intelecto. Prada, siguiendo la tradición literaria y popular, también refleja la relación simbólica entre la luna y el amor, pero, a veces, se aprecia un tono irónico como estrategia para subvertir las expectativas románticas tradicionales:

Me hizo jurar por la luna
que le había de querer...
¡qué bonito juramento...
y qué tontísimo fué!
(Prada, 1912, 44)

Estos versos evidencian cómo los seres humanos proyectan rasgos casi divinos en la naturaleza, haciéndola partícipe de los rituales y las emociones. Sin embargo, el tono irónico del poema desafía la seriedad con la que se suele vincular a la luna con el amor eterno y, a la vez, muestra que la luna y la naturaleza han sido el escenario por excelencia de los amantes, al escapar de la mirada y el control social que se produce durante la luz del día. En este caso, además, la mujer amante, teniendo como cómplice a la luna, cuestiona el discurso patriarcal que exige de las mujeres una fidelidad absoluta, ofreciendo otro modelo femenino. Por otra parte, la noche y las estrellas contrastan con lo terrenal y lo diurno y se presenta este último espacio como algo frágil y efímero:

Pongo en las estrellas
todos mis quereres,
que en la *tierresita*, *toíto* se rompe...
toíto se pierde. (1912, 70)

Las estrellas son investidas de un significado que las eleva por encima del mundo terrenal, convirtiendo lo celestial (y nocturno/femenino) en símbolo de esperanza y salvación. Desde la hermenéutica feminista, la imagen de los deseos trasladados a las estrellas puede leerse como una estrategia para protegerse de un sistema terrenal (y patriarcal) que no sostiene ni valora los «quereres», una metáfora de las emociones y de los sentimientos. Asimismo, la luna funciona como elemento desde el cual se exploran las dinámicas de poder y las jerarquías culturales proyectadas sobre los fenómenos naturales: «La luna... / ¡Qué rebonita y qué blanca; / pero los soles, la anulan!» (1930, 12).

La luna, con su «rebónica y blanca» apariencia, representa una feminidad asociada, de nuevo, a la belleza, la pureza y la pasividad. Sin embargo, esta idealización está acompañada por su relegación a un lugar de subordinación, ya que los «soles la anulan». De esta forma, la autora ilustra cómo las mujeres, aunque valoradas por sus atributos estéticos, son desplazadas en contextos donde la masculinidad (el sol) ejerce un poder dominante. El sol aparece en muchas ocasiones como símbolo masculino de poder y fertilidad. La presencia del sol, tan fuerte en Andalucía, se

contrapone con la de la luna, reforzando el pensamiento binario patriarcal y las jerarquías que posicionan lo masculino como elemento imprescindible para la fertilidad y el crecimiento. Prada lo describe como una fuerza activa, dominante y fecundadora: «Padre Sol fecundiza / la tierra entera» (1930, 123). Sin embargo, la escritora critica la imposibilidad de las mujeres de ejercer un dominio equivalente al del sol (al de los hombres) y muestra su deseo de romper con las estructuras de género que limitan su capacidad de actuar con independencia y poder: «Quisiera ser como el sol / que todito lo domina / y con su lumbre y su fuego / a la tierra purifica» (1930, 170).

La vegetación, las flores y las plantas

Las mujeres son comparadas en la tradición literaria con las flores, para enfatizar su belleza efímera y también su dependencia de un cuidador externo. En este caso, Gloria de la Prada emplea este paralelismo para explorar las dinámicas de poder, control y vulnerabilidad. La autora muestra que tanto las mujeres como las flores lucen solo si alguien les otorga atención, perpetuando un discurso que limita su valor a su capacidad de agradar a otros:

Con flores y mujeres
pasa lo mismo.
Si el jardinero es malo
poco lucimos.
Y no es extraño
que el primero que pase
se lleve un ramo... (1930, 104)

Desde la perspectiva ecocrítica, la naturaleza se concibe como algo que necesita la intervención humana para alcanzar su plenitud. Sin embargo, la figura del jardinero malo puede representar también el abuso del poder, señalando que las dinámicas de control pueden llevar a la degradación tanto de la naturaleza como de las propias mujeres. Asimismo, Prada evidencia en sus versos que las flores y las mujeres son concebidas como algo destinado al consumo de otros, representada en la

metáfora de llevarse un ramo, que convierte a las mujeres en objetos de deseo. La naturaleza y lo femenino son despojados de su autonomía y reducidos a recursos cuya misión es satisfacer necesidades externas. La interacción y comparación de las flores y las mujeres es recurrente en más sevillanas:

El clavel rojo es fuego
de las entrañas,
y las flores de trapo...
cuerpos sin alma.
Flores y hembras...
unas sí miran... matan,
y otras son... ciegas. (1912, 88)

Se puede identificar una reflexión crítica sobre lo auténtico, vivo y natural frente lo artificial, marcado entre el clavel rojo, símbolo de la pasión y las flores de trapo como objetos inanimados y carentes de alma. Este contraste señala la importancia de preservar lo natural y los sentimientos como dos elementos intrínsecos a la vida. Este fuerte contraste se repite al final del poema que manifiesta la dualidad en la que se encasillan a las mujeres: las activas y, por lo tanto, peligrosas y responsables de “matar” y las pasivas o víctimas de las dinámicas de poder que las atraviesan, las “ciegas”. Sin embargo, en otras sevillanas se utilizan las imágenes florales para reflexionar sobre las relaciones y las emociones humanas, proyectando las dinámicas sociales y de género en la naturaleza.

Un nardo se enamora
de una azucena,
los jazmines y rosas
están de fiesta.
Los jaramagos
deben ver estas cosas
con desagrado... (1930, 106)

El nardo, la azucena, los jazmines, las rosas y los jaramagos simbolizan tanto la riqueza de la naturaleza como la diversidad de las relaciones humanas. Los elementos naturales son

antropomorfizados para reflejar deseos, celebraciones y conflictos. El poema revela cómo los humanos clasifican y valoran la naturaleza según parámetros subjetivos, como la belleza y la utilidad. Además, se puede entender la naturaleza como un espacio de resistencia ya que, a pesar de la desaprobación de los jaramagos, el nardo y la azucena continúan su relación. En el contexto histórico de Gloria de la Prada, donde era necesario la aprobación de los padres para formalizar una relación, puede leerse como una defensa a elegir las parejas y a desafiar las estructuras que intentan controlarlas.

La autora también utiliza plantas percibidas como poco atractivas y agrestes: «También el cardo dá flores; / que parezca bien o mal / es ya cuestión de opiniones» (1930, 72). La capacidad del cardo para florecer refleja una fuerza inherente de la naturaleza que trasciende las categorías establecidas de belleza y utilidad. A la misma vez, esta soleá señala que la percepción del cardo como algo feo o valioso depende exclusivamente de las opiniones. Esta subjetividad resalta cómo los seres humanos imponen discursos culturales sobre la naturaleza y sobre los cuerpos femeninos. Por lo tanto, la idea que Prada manifiesta de forma sintética en estos tres versos puede interpretarse como una denuncia de las imposiciones culturales que restringen la diversidad femenina, celebrando, en cambio, la multiplicidad de formas de ser y existir: la mujer-cardo, la mujer-rosa, la mujer-azucena, entre otras.

No obstante, también se encuentran poemas que ofrecen una ruptura significativa con la asociación tradicional entre mujeres y flores: «Yo no soy como las flores. / Lo que pasa por mi alma / lo pongo en todos los sones» (1930, 71). El rechazo directo que inicia la composición lírica desafía la objetivación femenina, que ha reducido a las mujeres a adornos sociales y las ha despojados tanto de su agencia como de su profundidad. Al distanciarse de las flores, Prada reivindica una feminidad que no se define por su apariencia, sino que la voz poética se presenta como un sujeto activo que decide cómo expresarse y cómo conectar con el mundo a través de su capacidad creativa como escritora. Gloria de la Prada subraya su propia capacidad, como mujer y como escritora, para transformar sus emociones en expresión artística, legitimando su participación en la cultura.

Esta composición conecta con otras que manifiestan el control y la represión sobre las mujeres, particularmente en lo que respecta a sus deseos emocionales, sentimentales y sexuales: «Florellas del camino / me están brindando su aroma / ¿por qué cerrar los sentidos?» (1930, 49). Estos versos pueden interpretarse como una invitación a reconectar con la naturaleza y con los propios sentidos, en oposición a las expectativas sociales que promueven la contención y el silencio. Las flores del camino simbolizan las oportunidades que el mundo natural ofrece para el disfrute y el goce pleno, interpretándose también como una representación de los deseos, lo que contrasta con la pregunta final. Prada plantea cómo la sociedad ha enseñado a las mujeres a «cerrar los sentidos», es decir, a reprimir y ocultar sus propios deseos, manteniéndolos en silencio para cumplir con los ideales de recato y sumisión. La pregunta que cierra el poema puede interpretarse como una invitación a abrir los sentidos como un acto de libertad tanto individual como colectiva, que lleve a las mujeres a experimentar y expresar plenamente sus pasiones y sus deseos.

También, en ocasiones, las flores se utilizan para expresar conexión con el mundo sensorial, puesto que el cuerpo se fusiona con la naturaleza:

De flores he de hacerme
todo un vestido:
de claveles y nardos,
rosas y lirios.
Y, entre las flores,
sentir llena la vida
de sensaciones. (1930, 106)

El acto de vestirse con flores refleja un deseo de incorporar lo natural como parte esencial de la identidad, sugiriendo una relación armónica con el mundo vegetal, en el que encuentra una gran diversidad: claveles, nardos, rosas, lirios, etc. El yo poético, al elegir cubrirse de flores, reafirma su identidad femenina, pero dentro de la diversidad descrita. Sin embargo, en este caso, las flores no solo adornan, sino que transforman el cuerpo en un

vehículo de conexión con el mundo sensorial y emocional que, junto a los demás poemas, llevan a la exploración de los deseos y del disfrute.

Sin embargo, no se puede obviar que las flores son parte de la naturaleza domesticada por el ser humano y, la ecocrítica, da cuenta de la dominación. Además, en lo urbano se asocia la quietud a los elementos femeninos y la movilidad a lo masculino: «Las flores no están contentas / porque no pueden moverse / y los pajarillos vuelan» (1930, 50). La ecocrítica denuncia el inmovilismo como una limitación de la naturaleza y, en este caso, Prada, también denuncia simbólicamente la limitación e infelicidad de las mujeres. Las flores, en este contexto representa el confinamiento social de las mujeres, mientras que los pájaros (masculinos) simbolizan la libertad.

Esta dualidad entre el pájaro y las flores se aprecia en otras composiciones: «Las acacias me cobijan, / las madreselvas me envuelven... / y los pajaritos trinan» (1912, 101). Nuevamente, la naturaleza no es solo un escenario, sino también una presencia activa que envuelve, protege y conecta con el ser humano. El canto de los pájaros introduce un elemento sonoro que simboliza la libertad y sugiere vitalidad y alegría, mientras que las acacias y las madreselvas son las encargadas de ofrecer cuidado y protección, símbolos también de fertilidad. Las dinámicas de crecimiento, cuidado y transformación se observan también con la metáfora de la semilla: «Mujeres, hermanas mías, / haced que en los corazones / brote la buena semilla» (1930, 70). Como es común en la poética de Gloria de la Prada hay una conexión simbiótica entre lo humano y lo natural, destacando el poder transformador del cuidado y poniendo especial atención en los ciclos naturales y vitales. La interpellación directa a las mujeres como hermanas, resalta la importancia de la sororidad. Prada reconoce la capacidad que tienen para influir en el ámbito emocional y social. A pesar de que el cuidado ha sido históricamente asignado a las mujeres como una obligación, estos versos lo resignifican como un acto de poder y transformación, otorgando a las mujeres la capacidad de liderar un proceso de cambio positivo (tanto en lo personal como en lo colectivo).

No obstante, Gloria de la Prada reivindica sus necesidades emocionales y sociales como mujer, remarcando la importancia de un entorno que permita su crecimiento personal: «Para vivir necesito / mucho espacio, muchas flores / y muchísimo cariño» (1930, 56). La necesidad de «mucho espacio» refleja una aspiración a la libertad y a la amplitud para existir plenamente, lo que contrasta con la imagen de la mujer asociada a la reja y al encerramiento común en las canciones populares. La autora reclama no solo lo necesario para sobrevivir, sino también los elementos necesarios para disfrutar: el espacio, la naturaleza y el afecto. Al declarar que ella necesita «muchísimo cariño», desafía la noción de que las mujeres deben ser proveedoras emocionales y reivindica el afecto y el cuidado también para ellas.

Por último, la vegetación y el entorno natural de los olivares, tan propios de Andalucía, se utilizan como un espacio simbólico para la expresión de las emociones femeninas reprimidas. Es común percibir en los cantares de Gloria de la Prada que la liberación emocional de las mujeres solo puede darse al aire libre mientras que está obligada a silenciar sus sentimientos en el entorno urbano: «Sola entre los olivares, / entre aceitunas y mirlos, / ¡fui cantando mis pesares...!» (1912, 31). El paisaje natural de los olivares se convierte en un espacio de escape y refugio. A diferencia del entorno urbano, cargado de restricciones sociales, la naturaleza se presenta como un lugar donde la mujer puede conectar con sus emociones y darles voz, lejos del control y la vigilancia patriarcal. El entorno vivo y dinámico de los olivares, aceitunas y mirlos, contrasta con la rigidez del espacio doméstico. La soledad de las mujeres en los poemas populares de Gloria de la Prada no son señal de aislamiento, sino una elección que le permite reconectar consigo misma y con su entorno. También el canto se manifiesta como una herramienta de resistencia, tan ligado a la oralidad femenina y al folklore andaluz.

Conclusiones

El análisis de los cantares de Gloria de la Prada bajo la lente de la ecocrítica y la hermenéutica feminista ha revelado una red de relaciones interconectadas entre la naturaleza, el género y la cultura. Aunque sus obras están firmemente enraizadas en las tradiciones populares de Andalucía, existen elementos que, cuando se reinterpretan, desafían los estereotipos de género convencionales. Los cantares de esta autora, en especial *Noches sevillanas* (1912) y *La copla andaluza* (1930), presentan un simbolismo floral, astral y lunar que se interconectan con las experiencias femeninas. Profundizar en los matices que Gloria de la Prada ofrece a estos símbolos asociados tradicionalmente a lo femenino revela cómo las mujeres escritoras de la Edad de Plata se apropiaron del folklore como herramienta de resistencia y recreación cultural.

Por un lado, los versos analizados perpetúan ciertas dinámicas de subordinación, conectando en muchas ocasiones lo femenino con la naturaleza y lo doméstico. Pero, al mismo tiempo, la autora incorpora un matiz crítico que describe, revela e, incluso, cuestiona estas jerarquías. Específicamente, la conexión entre lo femenino y la naturaleza, reforzada en sus cantares, no solo revela las estructuras patriarcales que reprimen, a la misma vez, a las mujeres y la naturaleza, sino que también abre la posibilidad de imaginar una feminidad directamente vinculada a la agencia, resistencia y autonomía.

En este sentido, el uso de la naturaleza se presenta como un espacio de libertad, especialmente en comparación con la vida urbana. La luna se presenta como un símbolo ambivalente ya que, por un lado, se le atribuyen características de pasividad y dependencia, especialmente en relación con el sol y, por otro, es un emblema de constancia y reflexión que lleva a la autora a expresar su deseo de apropiarse de las cualidades (y la libertad) atribuidas al sol y a lo masculino. También en lo vegetal, tanto los olivares como las flores y otras imágenes naturales se transforman en metonimias que subrayan tanto la miseria como los potenciales de la emancipación.

Este estudio demuestra que, aunque Gloria de la Prada opera dentro de los límites de un contexto cultural patriarcal, su poesía también ofrece un espacio para cuestionar y subvertir estos límites. Al interpretar sus cantares desde una perspectiva ecocítica feminista, se pueden identificar matices de resistencia que resuenan con las experiencias y las aspiraciones colectivas de las mujeres andaluzas, ofreciendo una relectura enriquecedora de su obra como una contribución significativa al pensamiento crítico y a la creación literaria de la Edad de Plata.

BIBLIOGRAFÍA

- CIRESE, Alberto Mario. (2008). «Concesione del mondo, filosofia spontanea e istinto di classe nelle “osservazioni sul folclore” di Antonio Gramsci (1969-70)». *Lares*. 74 (2). 467–498.
- CORREA RAMÓN, Amelia (2001). *Poetas andaluces en la órbita del Modernismo. Diccionario*. Sevilla. Ediciones Alfar.
- Diario de África*, 4 de noviembre de 1951, p. 4. “Noticias”.
- El Liberal* (Madrid), 3 de abril de 1915, p. 3. “Noticias”.
- ENA BORDONADA, Ángela (1990). *Novelas breves de escritoras españolas 1900-1936*. Madrid: Castalia.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. (ed.) (2000). *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*. Madrid. Espasa Calpe.
- GASAL, Enrique. (1911). «Libros e ideas». *La Mañana* (Madrid), 6 de enero de 1911, p. 1.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. (1990). *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid. Cinterco.
- LUNA, Lola. (1996). *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*. Barcelona. Anthropos Editorial.
- MACANNUCO, Ana. (2023). «Reivindicar desde la tradición: las estrategias de escritura de Amantina Cobos en su obra *Mujeres célebres sevillanas* (1917)». *La misoginia en la cultura y la sociedad: Manifestaciones y voces críticas del pasado y del presente*. Mercedes González de Sande, Estela González de Sande y Antonio Javier Marqués Delgado (eds.). Valencia. Tirant Humanidades. 379-393.
- MÉNDEZ, Félix. (1911). «Letras femeninas: “Sombras”, “Mis cantares”, “La tontería de un gato”». *Nuevo Mundo* (Madrid), 23 de febrero de 1911, p. 5.
- MORENO-LAGO, Eva, & DURACCIO, Caterina. (2023). «Mujeres y hombres en el Cancionero de mi tierra de Casilda Antón de Olmet». *Ambigua: Revista De Investigaciones Sobre Género Y Estudios Culturales*. 10. 87–100. <https://doi.org/10.46661/ambigua.8482>
- MORRIS, Cyril Brian. (1988). *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*. Madrid. Gredos.
- Ondas* (Madrid), 8 de septiembre de 1934, p. 34. “Radio fémina”.
- OPPERMANN, Serpil. (2013). «Ecocrítica feminista: el nuevo asentamiento ecofeminista». *Feminismo/s*. (22). 65–88. <https://doi.org/10.14198/fem.2013.22.06>

PALMER, Catherine. (1998). «From Theory to Practice. Experiencing the nation in everyday life». *Journal of Material Culture*. 3 (2). 175-199.

PLAZA-AGUDO, Inmaculada. (2023). «Imágenes femeninas en la poesía de raigambre popular de las escritoras españolas de la Edad de Plata (1900-1936)». *Anales de Literatura Española*. 39. 243-266. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.24890>

PRADA, Gloria de la (1911). *Mis cantares*. Madrid. Librería de Fernando Fé.

PRADA, Gloria de la (1912). *Noches sevillanas. Cantares*. Madrid. Imprenta de Alrededor del Mundo.

PRADA, Gloria de la (1913). *Las cuerdas de mi guitarra. Cantares*. Madrid. Imprenta de Alrededor del Mundo.

PRADA, Gloria de la (1917). *El Barrio de la Macarena. Cantares*. Madrid. Renacimiento.

PRADA, Gloria de la (1930). *La copla andaluza*. Madrid. Renacimiento.

RIVERA GARRETAS, María-Milagros. (1994). *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona. Icaria.

SWYNGEDOUW, Erik y KAIKA, Maria (2014). Urban Political Ecology. Great Promises, Deadlock... and New Beginnings?. Documents d'anàlisi geogràfica. 60 (3). 459-481. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/dag.155>