BOLETÍN
DE LA BIBLIOTECA
DE
MENÉNDEZ PELAYO

LA GENERACIÓN DEL 27 Y EL ARTE TOTAL:
NUEVAS PERSPECTIVAS

LONDERO, Renata. *La generación del 27 y el arte total: nuevas perspectivas. Prólogo*

Año CII-3 Enero-Diciembre 2026

SANTANDER

Renata Londero
La generación del 27 y el arte total: nuevas perspectivas. Prólogo
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 15-22
https://doi.org/10.55422/bbmp/1284

LA GENERACIÓN DEL 27 Y EL ARTE TOTAL: NUEVAS PERSPECTIVAS

Prólogo

Renata LONDERO
Università degli Studi di Udine
ORCID: 0000-0003-3151-5931

Es consabido lo que Federico García Lorca, genio de la metáfora sinestética, afirmaba en «La imagen poética de don Luis de Góngora» (1926): «un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales» y «abrir puertas de comunicación en todos ellos». En la estela de sus palabras y ampliando la perspectiva, se puede sostener que muchos autores y autoras del veintisiete fueron 'profesores' en la interlocución y la conmixtión de las artes. La búsqueda del arte total –de abolengo vanguardista– en esta extraordinaria generación ha sido explorada con hondura por la crítica: piénsese, a modo de ejemplo, en el ya lejano Congreso internacional «El universo creador del 27», celebrado en 1997 en la Universidad de Málaga, y en la plétora de monografías y artículos que se han ido publicando al respecto en los últimos treinta años.

Por lo tanto, lo que pretende hacer este monográfico –sin ninguna pretensión (valga la redundancia) de ser exhaustivo ni definitivo– es ofrecer una muestra cuanto más posible significativa de escritores y escritoras, obras, temas y motivos menos sondeados

–incluso a veces olvidados o casi desconocidos– y relacionados de manera fructífera con la efeméride del centenario del veintisiete y la fusión de las artes: poesía y pintura, poesía y música, dibujo y teatro, cine y teatro, cine y ensayo. La óptica elegida en todas las contribuciones es la intersemiótica/intermedial, o bien la intertextual y/o la interdiscursiva. El número reúne trece trabajos a cargo de especialistas de reconocido renombre nacional e internacional, a los que se juntan jóvenes y talentosos investigadores, tanto españoles como italianos.

Abren el conjunto dos 'estrellas': Federico García Lorca y Emilio Peral Vega. El prestigioso lorquista se focaliza en el malogrado estreno de *El maleficio de la mariposa*, que tuvo lugar el 22 de marzo de 1920 en el Teatro Eslava de Madrid[1]. Sigue un muy interesante análisis de las razones que llevaron al empresario Gregorio Martínez Sierra a descartar a Rafael Barradas, famoso pintor uruguayo que inicialmente diseñó los figurines, de alto calado simbólico –como demuestran las reproducciones de las ilustraciones adjuntadas por el crítico–. Según explica con gran claridad documental Peral Vega, las fricciones de Barradas con Martínez Sierra y la Argentinita (que interpretaría el papel de la Mariposa) provocaron su sustitución por el italiano Fernando Mignoni, que realizó los telones de fondo. Este cambio conllevó relevantes efectos estéticos, puesto que se pasó del innovador vanguardismo de Barradas al simbolismo tardío de Mignoni, más acorde con las ambiciones artísticas de Encarnación López Júlvez.

En otra figura señera de la Generación, Rafael Alberti, se centra el artículo de Francesca Coppola, que ya ha dedicado una monografía (2021) y varios ensayos más al artista gaditano. Coppola brinda una lectura original y detallada de *Buenos Aires en tinta china* (1951) –libro de dibujos del pintor y gráfico italiano Attilio Rossi que acompañan a ocho poemas de Alberti–, describiéndolo como un ejemplo de intersección entre la poética de la imagen albertiana y la arquitectura urbana interpretada por Rossi. Gracias a este enlace interartístico –comenta Coppola– la

[1] En septiembre de 2026 Emilio Peral Vega publicó el excelente libro *«La poesía que se hace humana». El teatro de Federico García Lorca*. Madrid, Cátedra.

ciudad emerge como un archivo sensible donde se yuxtaponen la memoria, la percepción de los lugares y la experiencia del exilio del poeta, revelando que lo lírico puede funcionar como una forma de conocimiento y reelaboración simbólica del habitar. De ahí que Buenos Aires se convierta en un «campo de fuerzas» donde los sujetos creadores (Alberti y Rossi) entran en simbiosis con el entorno metropolitano.

Las dos siguientes contribuciones se ocupan de Gerardo Diego, el refinado poeta-antologista del veintisiete. Roberta Alviti presenta un estudio pormenorizado y novedoso de un ensayo del santanderino, «singular» pero muy poco explorado por los críticos. Es *28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta* (1975), libro que combina ensayo, lírica y poesía en prosa y constituye una síntesis de los escritos de tema pictórico que Diego llevó a cabo durante cincuenta años de actividad. Como ilustre exponente de la «Generación de la amistad», Diego dedica sus retratos verbales –que se complementan con las cuidadas reproducciones de los lienzos– a pintores amigos o a artistas a los que no ha conocido pero a los que admira. Alviti escoge cinco intensas semblanzas. Cuatro describen a pintores con los que el poeta trabó amistad y por los que sintió una especial afinidad (Juan Gris, José Gutiérrez Solana, Nicanor Piñole, Agustín Riancho) y donde se percibe una «reciprocidad»: él escribe sobre ellos y ellos lo retratan (como en el caso de Piñole), o la pintura de Gutiérrez Solana es «un espejo donde Diego lee su propia estética». El quinto texto, en cambio, habla de Pablo Picasso, al que el santanderino no trató, pero que no podía faltar en una obra de Diego, poeta cubista y creacionista por excelencia.

María Helena Fernández Serrano ensancha la mirada, refiriéndose no solo a Diego y a su pasión por la música, sino también a una de las numerosas poetas silenciadas del 27: Lucía Sánchez Saornil. La joven investigadora muestra una sugerente panorámica comparativa, desde la ladera de la intermedialidad, leyendo, por un lado, una serie de composiciones de Diego sobre el valor de la música para él (desde *Nocturnos de Chopin*, 1918 hasta *Amor solo*, 1958, y otras colecciones a menudo dotadas de un andamiaje sonoro-musical); y por otro, una selección de poemas de

Sánchez Saornil, que versan sobre el jazz –género que sedujo a Lorca y a Cernuda, por ejemplo– y el tango («Fiesta», 1921), o que tematizan el *medium* musical («¡Oh, música pura esencia!», 1953). En su conclusión, la autora subraya la diferencia principal entre el santanderino y la madrileña: mientras que Diego moldea la materia lírica confiriéndole una estructura musical, Sánchez Saornil se interesa más por el aspecto temático, evolucionando del modernismo al vanguardismo.

Los dos trabajos siguientes se concentran sobre Luis Cernuda, tal vez el poeta de la Generación que se abrió más a las letras europeas y norteamericanas. Pedro Argüello Mur profundiza en la relación entre Cernuda, Ramón Gaya y Francisco Brines. En primer lugar, pone de relieve la pincelada indefinida, al modo de Turner, de algunos retratos de Cernuda pintados por Gaya: un trazo que refleja la naturaleza cansina y el amor por el mar del poeta sevillano. Se trata de «Barcas junto al mar», «Luis Cernuda frente al mar» y «Luis Cernuda en Almería»: Gaya los pintó en los años treinta, antes de que la amistad entre los dos se rompiera durante el exilio de Cernuda. A su vez, el poeta dedicó a Gaya el poema ecfrástico «Retrato de poeta (Fray H. F. Paravicino por el Greco)» (1958). En la última parte, Argüello Mur pasa a ocuparse de Brines, fervoroso admirador de Cernuda, al que se deben el poema-etopeya «La mano del poeta (Luis Cernuda)» (1966), y el penetrante discurso de recepción en la Real Academia, «Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda» (21 de mayo de 2016). Finalmente, tras examinar unos textos del poeta de Oliva sobre el pintor-poeta murciano, el autor concluye con acierto que para Brines y Gaya retratar a Cernuda equivalió a retratar su forma única de ver el mundo y de poetizar.

El trabajo de Ida Grasso ahonda en la evolución de la forma y de la teoría del poema en prosa cernudiano, recorriendo con finura y agudeza algunos textos de *Los placeres prohibidos* (1931, 1936, 1958) y de *Ocnos* (1942, 1949, 1963). Según la autora, la idea de arte total que defendía el poeta se manifiesta abiertamente en la elección de un género híbrido como el poema en prosa. Además, –observa Grasso– mediante los nostálgicos recuerdos de infancia y juventud que salpican *Ocnos* Cernuda expresa un pilar de su

estética: el irresistible flujo del tiempo y la inevitable caducidad, que solo el arte poético puede intentar detener o por lo menos ralentizar, poniendo al desnudo la aspiración humana a una eternidad imposible. Esa misma eternidad que el infeliz poeta sevillano se esforzó por rozar, a través de su ambicioso proyecto de *opera omnia*, retocado y pulido a lo largo de toda su existencia: *La realidad y el deseo*.

Luis Cernuda, como se sabe, fue un gran traductor de poesía inglesa, irlandesa, francesa y alemana. Por consiguiente, el máximo cernudista, James Valender, consagra sus reflexiones a la traducción, una de las formas más eficaces de enlace hipertextual, como diría Genette. En su ensayo «Manuel Altolaguirre y sus traducciones de poesía inglesa: Milton, Shelley, T. S. Eliot», se dedica a uno de los poetas más descuidados del veintisiete, que por muchos años fue amigo entrañable de Cernuda. Valender realiza un estudio primoroso y cristalino de cómo Altolaguirre vertió a su propio idioma un fragmento del segundo libro del *Paradise Lost* de John Milton (donde se describe el infierno), de *Adonais*, la hermosa elegía de Percy Bysshe Shelley para John Keats (que el malagueño tradujo en 1933), y de «A Journey of the Magi», obra maestra poética de T. S. Eliot (traducida en 1935). Muy pertinente, en particular, resulta la comparación de los originales ingleses con los textos españoles de llegada, en lo que atañe a aspectos semánticos, sintácticos y métricos, que llevan a Valender a esta conclusión: Altolaguirre sintió como más cercano a su naturaleza poética el Romanticismo de Shelley a diferencia de Milton y Eliot.

Al fascinante intercambio entre poesía y dibujo regresa el artículo siguiente, a cargo de Alessia Cassani, experta de la producción literaria y pictórica de José Moreno Villa. En esta ocasión da la prioridad a *Colección: poesías*. Se ha editado bastante recientemente, en 1987, y está dedicada a Federico García Lorca. Con todo, la crítica casi ignora esta obra híbrida –compuesta por poemitas y «unos primeros ensayos plásticos» de Moreno Villa, como los define Cassani. En su preciso análisis, la autora elige las composiciones líricas más evocadoras de la colección, cuyo significado se enfatiza por sus complementos visuales. De esta manera, la estudiosa demuestra que en la brevedad de los textos y

el minimalismo de los dibujos se transparenta el desarrollo de la poesía de Moreno Villa desde la condensación cubista hasta una notable depuración estética y la intelectualización de la experiencia, características privativas del arte del poeta-pintor malagueño.

Uno de los más destacados y apreciados hispanistas que se han volcado en la interpretación del veintisiete, Gabriele Morelli, en cambio, opta por sondear «Los *Carteles* de Gecé y su recepción crítica», al medirse con un escritor original y polifacético, si bien ideológicamente controvertido, como Ernesto Giménez Caballero (recuérdese su adhesión al fascismo italiano en 1928). Aquí Morelli ilustra cómo los intelectuales de la época –Sebastià Gasch, Antonio Espina, Benjamín Jarnés, entre otros– leyeron esta singular obra verbal/icónica de 1927, hasta incluir los juicios (por lo general positivos) que sobre ella han dado los críticos de hoy en día: Juan Manuel Bonet, Fabio Rodríguez Amaya, Andrew A. Anderson y Bernat Padró Nieto. Morelli declara con razón que los 34 *Carteles* –que se expusieron en las Galeries Dalmau de Barcelona en 1928– logran una perfecta armonía entre palabra e imagen y crean un «nuevo género de crítica literaria», puesto que se inspiraron en la gráfica publicitaria, estableciendo lazos intersemióticos con el arte vanguardista, sobre todo futurista. Además, los *Carteles* se centran en los miembros más representativos del universo artístico de aquellos años –Federico, Ramón Gómez de la Serna, Alberti, Guillermo de Torre, etc.–, partidarios de lo nuevo, que fue un caballo de batalla de la Generación.

Otro escritor prolífico e innovador en su momento, pero casi olvidado después, es Juan José Domenchina, al que Katerina Vaiopoulos rescata del abandono, explorando con detenimiento y destreza textual una novela inacabada suya, publicada en revista en cuatro fragmentos (1937). Se titula *El desorientado* y se inserta en la cadena de las reescrituras contemporáneas del mito donjuanesco, situándose en la línea de influyentes intelectuales del siglo XX como Unamuno y Azorín. El desmantelamiento del personaje de don Juan se pone en práctica –como ejemplifica Vaiopoulos con abundancia de citas y comentarios– por medio de una caracterización psicológica que revela su misoginia, ineptitud y manías eróticas, gracias también a una considerable cantidad de

referencias intertextuales, que se explayan desde Quevedo, Montaigne, Santa Teresa, Heine y La Rochefoucauld hasta Freud y Nietzsche. El rasgo sin duda más atractivo de la novela –sintetiza Vaiopoulos– estriba en su estética totalizante y experimental, basada en la difuminación de los géneros y en el juego de los apócrifos, tan consonante con las poéticas finiseculares y del 27.

Precisamente Domenchina fue uno de los pocos escritores que promovieron a Feliciano Rolán (Vigo, 1907-La Guardia, 1935). A Valerio Nardoni se debe el mérito de volver a llamar la atención sobre el talento artístico de este desafortunado poeta gallego, perteneciente al grupo de los 'menores' de la Generación. Nardoni propone un examen pormenorizado y atrayente del poema en prosa *De mar en mar*, que por intervención de Juan Ramón Jiménez se imprimió en la pequeña editorial madrileña S. Aguirre, en 1934. Tras reconstruir su génesis, el estudioso sondea esta obra de acusada fuerza figurativa, privilegiando tanto la metáfora del movimiento de las olas (la oscilación entre ser y no ser, heredada de *Hamlet*) como la imagen de la navegación (con ecos de *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge), que reenvía al doliente camino del yo lírico hacia la muerte por tuberculosis. Al final del trabajo se agradece el apéndice donde Nardoni reproduce en su totalidad *De mar en mar*, para que el público lector actual lo pueda valorar por su atormentada delicadeza y potente impacto visual y sonoro.

El séptimo arte protagoniza los dos últimos trabajos en orden de aparición. Rafael Bonilla Cerezo, importante especialista de las letras auriseculares y apasionado investigador del cine del siglo XX, proporciona un extenso, completo y a veces sorprendente viaje por los hipotextos fílmicos nacionales e internacionales que Enrique Jardiel Poncela –dramaturgo y narrador de la «otra Generación del 27»– utilizó para inventar el argumento del crimen central de una de sus piezas mejores, *Eloísa está bajo un almendro* (1940). Es así que al hojear las páginas, junto con un minucioso estudio de la obra teatral, se hallan no solamente referencias, carteles y fotogramas de un relevante número de películas holliwoodienses y europeas de los maestros del cine de los veinte, treinta y cuarenta (Fritz Lang, Hitchcock, Cukor, Frank Capra, James Whale), sino también una multitud de alusiones a los

modelos literarios de los que se sirvió Jardiel Poncela: *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *Rebecca* (1938) de Daphne du Maurier, diversas novelas de Arthur Conan Doyle y Dashiell Hammett, e incluso el *Tenorio* de Zorrilla y *La dama duende* calderoniana.

Cierra el monográfico, bajo el signo de los cruces intersemióticos, el artículo de Francisco Soguero García, que arroja luz sobre la figura de César Muñoz Arconada, poeta, ensayista, narrador y comediógrafo de relieve en su tiempo, pero desechado en la actualidad. El estudioso analiza con detalle el hibridismo genérico que sobresale en *Vida de Greta Garbo* (1929), biografía novelada de la enigmática y magnética estrella de Hollywood, rica en digresiones de tipo ensayístico. Como bien evidencia Soguero García, el texto está marcado por un renovador talante vanguardista: este se manifiesta en su naturaleza lírica y metaliteraria y en el uso de técnicas cinematográficas (*zoom*, alternancia de planos, cambios lumínicos), que otorgan a la prosa una visualidad fragmentaria, aludiendo de paso a las secuencias de los fotogramas en una película. En consecuencia –arguye el autor–, esta obra de Arconada se sintoniza con las novelas experimentales que en los años treinta compusieron Azorín, Jarnés, Gómez de la Serna, cosechando más fortuna que la que le tocó al polígrafo palentino.

Aún queda mucho por encontrar y escribir acerca de esa magnífica constelación que integraron los autores y las autoras del veintisiete. No obstante, somos conscientes de que los trabajos que aquí se recogen echan su buena semilla en un campo inmenso, porque han sabido revitalizar a figuras y obras borradas del mapa hermenéutico. Figuras y obras que se adelantaron a los tiempos apostando por el diálogo *inter artes* y la fluidez de los límites entre géneros y códigos expresivos, cifras de nuestra contemporaneidad cultural.