

## Un tránsito de la urgencia a la memoria: Carlos María de Vallejo y la guerra civil española

*A transition from urgency to memory: Carlos María  
de Vallejo and the Spanish civil war*

**Laura María Martínez<sup>1</sup>**

Universidad Complutense de Madrid

lauramam@ucm.es

### RESUMEN

A pesar de que los romances de Carlos María de Vallejo –*Mapa de España* y *Piel de Toro*– representan un compromiso político imperecedero con la Segunda República Española, estos han caído, junto con su autor, en un olvido generalizado. El objetivo de este artículo es la reivindicación de las obras políticas de Vallejo sobre la guerra civil española, para rescatar del olvido la lucha antifascista que el cónsul uruguayo combatió con sus palabras. En las siguientes páginas, se estudiarán las circunstancias políticas que obligaron al poeta a la utilización del pseudónimo de Carlos Verdejo. Después, se analizará la primera versión del romance, *Mapa de España* (Lima, 1938), a la luz de las características prototípicas del romance de guerra y, finalmente, se comparará con la segunda versión, *Piel de Toro* (Montevideo, 1943), para explicar el tránsito del romance desde la urgencia bélica a la memoria antifascista.

**Palabras clave:** Carlos María de Vallejo; Romance; Perú; Uruguay; Guerra Civil Española.

### ABSTRACT

Although Carlos María de Vallejo's romances *Mapa de España* (Lima, 1938) and *Piel de Toro* (Montevideo, 1943) represent an everlasting political commitment to the Second Spanish Republic, both of them, along with the Uruguayan author, have eventually fallen into oblivion. The following article aims at vindicating Vallejo's political work on the Spanish Civil War in order to rekindle the anti-fascist crusade propelled by the Uruguayan consul. First of all, an analysis of the time's political conjuncture will be necessary to explain the author's adoption of the pseudonym Carlos Verdejo. Then, a thorough examination of the romance's first version, *Mapa de España* (1938) will epitomize the archetypal characteristics of the romance of war. Finally, a comparison of the two versions will help explain romance's transition from warlike urgency to anti-fascist memory.

**Keywords:** Carlos María de Vallejo; romance; Perú; Uruguay; Spanish Civil War.

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto de investigación "El impacto de la guerra civil española en la vida intelectual de Hispanoamérica", financiado actualmente por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades e Innovación (PGC2018-098590-B-I00).

## 1. El Vallejo olvidado

Si *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo se yergue como un libro imprescindible sobre la guerra civil española; no ocurre lo mismo con los libros comprometidos de su homónimo uruguayo, Carlos María de Vallejo (1880-1946), quien, desde su muerte, arrastra la condena del olvido por la historia literaria. Su nombre apenas aparece en los estudios críticos sobre literatura hispanoamericana y cuando lo hace, es siempre en los márgenes y con el adjetivo “olvidado” adherido a su apellido. El abandono en el que cayó se extiende hasta metaforizarse en su propia muerte, quedando su cuerpo perdido en las aguas oceánicas entre Nueva York y La Habana y su esquila sumergida en las páginas de la *Revista Nacional* entre una miscelánea que no se hacía eco de su fallecimiento<sup>2</sup>.

En una nota de prensa de 1986 Gastón Figueira recordó al poeta uruguayo con las siguientes palabras: “Recordamos también a un uruguayo, al excelente poeta Carlos María de Vallejo –a quien algún día habrá que hacer justicia– que en España fue gran amigo de Lorca y que le dedicó, en 1936, un magnífico soneto...”<sup>3</sup> (Figueira 4). Esa justicia reivindicada por Figueira, en un estudio centrado en las obras comprometidas del autor con la guerra civil española, es sin duda uno de los objetivos de este artículo.

La labor literaria de Carlos María de Vallejo destaca por su singularidad e internacionalidad. Desde joven, perteneció a los círculos modernistas uruguayos, integró la última etapa de la Torre de los Panoramas de Julio Herrera y Reissig y mantuvo

<sup>2</sup> La noticia de la muerte de Carlos María de Vallejo aparece en el número 95 de la *Revista Nacional*, exactamente después de un artículo titulado “Proyecto del señor Académico, doctor don Berro García, por el que se propone que se emprenda la formación de ‘Diccionario de Uruguayanismos’” y antes de “Rodo en la biografía y ante la crítica”.

<sup>3</sup> El soneto al que hace referencia es “En la muerte de García Lorca”, el cual Julio J. Casal incluye en *Exposición de la poesía uruguaya* y reproduzco a continuación: “Siete chorros de sangre iluminada / Abrieron los fusiles en tu pecho / Charolados tricornios, por despecho, / Derribaron tu lírica alborada / Sin luz y sin color; la madrugada / Quiso ocultar tu corazón deshecho; / Negro caballo se emboscó en acecho / Al presentir la trágica celada. / Mártir con nimbo pálido de luna, / Divinizado de color humano. / Nardo tronchado en flor y sin fortuna. / Muerto en Granada, tu perfil hispano / Se torna en verde bronce de aceituna: / San Federico, arcángel y gitano” (Casal 274-275).

amistad con el joven crítico Alberto Zum Felde. Su nombre resonó en la prensa uruguaya desde el inicio de su carrera: con diecinueve años asumió la redacción del diario *La Prensa* y, después, fundó la revista *Tabaré*. En 1921 empezó a compaginar su trayectoria literaria con una carrera consular que le haría residir en numerosos países, lo que provocó que su producción literaria entrara en contacto con distintas tradiciones<sup>4</sup>.

Entre sus estancias destacan las trascurridas en España, exactamente en Cádiz (1925-1933) y Valencia (1933-1936). En España, a la vez que escribía constantemente para revistas uruguayas como *Alfar* o *Bohemia*, ejercía de matriz cultural y propulsor de jóvenes poetas a los que, de acuerdo con José María Pemán, ofrecía “cocktails vanguardistas” (Hernández Guerrero 93)<sup>5</sup>. Es destacable la relación estrecha que mantuvo con la generación del 27 –con Federico García Lorca o Manuel Altolaguirre, entre otros–, la cual se vio promovida por la creación por parte del poeta uruguayo de dos revistas culturales en las que publicaban los poetas jóvenes españoles: *Renovación* (1927-1928), con la que se pretendía, en palabras del propio Vallejo, luchar contra las “rancias pragmáticas de las sofisterías retóricas” para potenciar el movimiento de vanguardia (Hernández Guerrero 95) e *Isla*, hojas de arte y poesía que se extenderían desde 1932 hasta el final de la guerra civil española<sup>6</sup>. Además, las obras poéticas escritas –o inspiradas– en esos años muestran huellas profundas de sus lecturas españolas, sobre todo su poemario de raigambre

<sup>4</sup> Respecto a los diferentes lugares de residencia de Vallejo, José Sanz y Díaz apunta: “residió sucesivamente en Argentina, Brasil, Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Alemania, Bélgica, Portugal, Italia, Marruecos, España, Chile, Perú, Venezuela, Brasil otra vez y Cuba, donde no pudo llegar a hacerse cargo del consulado general de Uruguay, porque la muerte le sorprendió en ruta” (95).

<sup>5</sup> José María Pemán los describe así: “Carlos María de Vallejo daba en su casa ‘cocktails’ vanguardistas, donde los transeúntes de la tribuna del Ateneo solían dar una segunda audición privada, para la que reservaban la parte más escandalosa de su arte nuevo. Vallejo pontificaba tras el mostrador de colorines; presentaba a cada forastero con un cocktail poético, que era una cuartilla, que extraía de una coctelera y donde se contenía una semblanza descoyuntada del paciente de turno. Cuando no había visita forastera, leíamos los de casa, o conocíamos la última literatura americana y francesa” (Hernández Guerrero 93).

<sup>6</sup> Son muchos los críticos que limitan la existencia de *Isla* solamente hasta el principio de la guerra en 1936. Sin embargo, lo cierto es que se prolongó hasta el final de la guerra civil en 1939, aunque, inaugurando en 1936 una segunda etapa en la que se ausentarían muchos de los poetas principales de los primeros números y entre los que se encuentran Carlos María de Vallejo.

ultraísta *Disco de señales* (1929), los versos populares de *Los maderos de San Juan* (1932) o su romance pro República, *Piel de Toro: romance de la Guerra de España* (1943).

Entre las muy escasas críticas dedicadas a Vallejo, Alberto Etchepare en la crónica de 1937 “Nuestro consulado en Valencia” lo describió como un supuesto “izquierdista” irresponsable que había abandonado el consulado de Uruguay en Valencia en manos de un dentista y había huido de la guerra civil española<sup>7</sup>. Tres años más tarde, en 1940, Julio J. Casal lo incluyó en *Exposición de la poesía uruguaya*, donde afirmó, sobre su estilo, que a lo largo de su trayectoria había conseguido deshacerse del barroquismo modernista que le caracterizaba para lograr un equilibrio de musicalidad. En 1976, Sarah Bollo lo agrupó dentro de la tendencia modernista uruguaya del esteticismo; en 2001, el *Nuevo diccionario de literatura uruguaya*, dirigido por Alberto Oreggioni, ofreció una pequeña descripción biográfica del poeta y en 2016, Niall Binns reveló el carácter comprometido del cónsul mediante la incorporación de Vallejo en el libro *Uruguay y la guerra civil española*.

Según José Hernández Guerrero, *Piel de Toro* era “un libro de viajes que no llegó a editar” (99), pero, en realidad, es un romance en apoyo a la Segunda República Española que se publicó en Uruguay en 1943. En estas páginas se ofrece un estudio de las dos versiones del romance: *Mapa de España*, publicado en Lima en 1938, y *Piel de Toro*, la reescritura de la primera versión del romance cinco años después. Mediante un estudio del contexto político peruano de los años treinta se explicará la difícil circulación del romance en su primera versión y la existencia de un pseudónimo por parte del autor. Después, se elaborará un estudio comparativo con las características canónicas del romance de guerra y se analizarán los cambios existentes entre ambas versiones.

---

<sup>7</sup> Jesús Cano Reyes manifiesta que dicha crónica no formaría parte del libro recopilador de Alberto Etchepare, *Don Quijote fusilado*, debido, posiblemente, al posterior conocimiento del cronista uruguayo de la obra comprometida del cónsul (239).

## 2. El contexto de una publicación convulsa: los años treinta en Uruguay y Perú

En 1938 apareció en Lima la primera versión de un extenso romance sobre la guerra civil española, con el título de *Mapa de España. Los poetas del mundo defienden al pueblo español*. Antecedente al texto una nota previa donde se ratifica su condición de no anónimo (“Este romance, que no es anónimo, va rubricado por el autor”) y la firma de Carlos Verdejo, pseudónimo que Carlos María de Vallejo utilizó en dicha ocasión por circunstancias de carácter político. En la versión posterior, *Piel de Toro. Romance sobre la Guerra de España* (1943), publicada en Montevideo, el autor firma con su verdadero nombre y explica la publicación del nuevo libro con las siguientes palabras: “Vivo aún el trágico problema que afronta el pueblo español, lo reedita ahora, en Montevideo, ampliado y corregido, al amparo de un gobierno libre y democrático” (Vallejo 45).

Las circunstancias políticas que llevaron al cónsul a adoptar un pseudónimo en 1938 se debían a las relaciones diplomáticas con España que mantenían tanto su país de origen, Uruguay, como su actual país de residencia, Perú<sup>8</sup>. La guerra civil española se iluminó entre los intelectuales de América Latina como una herida abierta que despertaba los antiguos vínculos fraternales entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Los lazos que habían permanecido rotos desde los tiempos de la Independencia volvieron a tenderse. El conflicto español se concibió como una guerra propia, frente a la que había que posicionarse de forma inexorable. Por una parte, los sectores de izquierda identificaron en la resistencia del pueblo español la fuerza revolucionaria con la que ellos debían afrontar sus regímenes autoritarios. Por otra, los sectores más conservadores visionaron la guerra de España como el trágico futuro que asolaría sus países si caía el gobierno en las fuerzas de izquierda. En este contexto, resulta evidente que fue la

<sup>8</sup> A pesar de que es difícil –e incluso aventurado– añadir fechas a los diferentes lugares de residencia aportados por José Sáenz y la trayectoria internacional de Carlos María de Vallejo se enciende como una incógnita zigzagueante, no parece descabellado pensar que en 1938 el cónsul uruguayo se había establecido en Perú, tras abandonar España y pasar posteriormente por Chile. La publicación de la primera versión del romance sobre la guerra civil española en Lima ratifica esta hipótesis, ya que la censura imperante peruana y el clima de represión no invitaba a los escritores extranjeros a publicar sus libros en Perú y menos aún a los comprometidos políticamente.

posición de apoyo a Franco que ostentaron Perú y Uruguay la razón que obligó al cónsul a esconder su identidad.

El gobierno de Gabriel Terra, dictador de Uruguay, fue el primero en deshacer la fachada de neutralidad respecto a la guerra civil española. Rompió oficialmente las relaciones diplomáticas con la República Española el 22 de septiembre de 1936<sup>9</sup>, tras la noticia de la muerte en Madrid de las hermanas del vicedcónsul de Uruguay Teófilo Aguiar Mella Díaz, supuestamente por culpa del bando republicano (Binns 55). La respuesta oficial de Terra no evitó la escisión de la población española residente en Uruguay en republicanos y franquistas, las constantes reclamaciones a favor de la República por parte de los socialistas en el Congreso ni la aparición de un fuerte movimiento social que buscaba la colaboración con los niños de la guerra.

La producción literaria a favor de la República tampoco encontró impedimentos. Se publicaron, por ejemplo, importantes antologías como *Poeta fusilado. Homenaje a García Lorca* (1936), prologado por Juvenal Ortiz Saralegui, o *Cancionero de la guerra civil española* (1937), recopilado por Ildefonso Pereda Valdés. No pudo ser, por tanto, la censura uruguaya lo que condujo a Carlos María de Vallejo a ocultar su nombre, pero la condición de cónsul del autor y la imposibilidad inherente de contradecir la posición oficial del Uruguay respecto a la guerra de España se eleva como una razón clave para la utilización de un pseudónimo<sup>10</sup>.

Si publicar un libro abiertamente favorable a la República Española habría sido violar la obligada neutralidad de un diplomático, habría que señalar por otra parte la extrema dificultad que existía para publicar cualquier muestra de apoyo a la República en el Perú de estos años. La guerra civil española fue interpretada en clave nacional en el país andino y fue utilizada por el gobierno del general Óscar Benavides, que se convirtió en

<sup>9</sup> Para más información sobre el proceso de ruptura de relaciones de Gabriel Terra, véase Binns 28-31.

<sup>10</sup> No hubiese sido Carlos María de Vallejo el primer cónsul obligado a abandonar su puesto por apoyar explícitamente a la República Española. El primer poema de Pablo Neruda a favor de la República, "Canto a las madres de los milicianos muertos", fue publicado anónimamente en *El Mono Azul* para que no interfiriera con su puesto de cónsul de Chile y, finalmente, el chileno fue expulsado del consulado por su evidente parcialidad política. Si quiere más información, véase Barchino 465-467.

dictador después de anular las elecciones de 1936, como un arma arrojada contra los partidos de izquierda –especialmente contra el Partido Aprista Peruano<sup>11</sup>. Entre la prensa hubo un apoyo generalizado al bando nacional y se extendió el miedo de que las actuaciones de los partidos revolucionarios de izquierda fueran a desembocar en una guerra civil peruana. El 17 de marzo de 1938 Benavides cortó la relación con el gobierno de la República, el día 18 de marzo de 1938 se emitió una ley que hacía oficial la prohibición –antes implícita en el clima de represión– de escribir documentos en apoyo a la República y tan solo dos meses después, en mayo de 1938, el gobierno de Benavides reconoció oficialmente el régimen franquista.

El clima de censura que imperaba en Perú en la década de los treinta ha de visualizarse como el factor más determinante para el empleo de un pseudónimo por parte del poeta uruguayo. Si la guerra civil había supuesto en América Latina un abrazo con la Madre Española visible en los abundantes textos de apoyo a la República, en Perú la causa española no recibió un apoyo semejante. El apoyo a la República conllevaba en el país andino duras consecuencias: Emilio Adolfo Westphalen fue condenado a cinco semanas de prisión por escribir anónimamente a favor de la República en la revista *CADRE* (Comité de Amigos de la República Española), César Moro tuvo que iniciar un exilio político hacia México por ser descubierto con números de *CADRE* y José María Arguedas fue encarcelado durante ocho meses por la participación en una protesta estudiantil contra las aviaciones italianas en la guerra de España.

La carencia de una red de escritores peruanos de izquierda que apoyasen la República ha podido ser la causa de la escasa resonancia y visibilidad que tuvo *Mapa de España*. El Partido Aprista había sido declarado ilegal por la Constitución de 1933 y la mayoría de los intelectuales militantes se encontraban

---

<sup>11</sup> La lectura de la guerra civil española como un elemento político de su propio panorama nacional se hiperboliza en el país andino debido a los paralelismos entre Óscar Benavides y Francisco Franco: ambos habían dedicado toda su vida a la seguridad nacional, de tal manera que habían adquirido una desconfianza hacia los partidos civiles y les atribuían a ellos, junto a los intelectuales, la responsabilidad de la corrupción y de las debilidades de la nación (Davies 219). Asimismo, la inclinación de Benavides hacia los modelos fascistas puede observarse en la profunda admiración que profería a Mussolini, siendo la alta estima hacia Italia uno de los condicionantes, según Davies, para su reacción respecto a la guerra civil española (Davies 219- 220).

exiliados fuera del país. Además, la orden del jefe del Partido Aprista, Haya de la Torre, de que los militantes del Partido no escribiesen a favor de la República y se comprometieran exclusivamente con los problemas del Perú no ayudó a la existencia de círculos intelectuales comprometidos con la guerra civil española entre los que pudiera interesar el romance de Vallejo.

El apoyo a la República se sintetizaba tímidamente en revistas clandestinas de escasa circulación vertebradas por el anonimato, entre las que cabe destacar las aportadas por Olga Muñoz Carrasco: *CADRE*, *España Libre* y *Voz de España* (Muñoz 55). Las identidades de sus fundadores siguen cubiertas de hipótesis: Muñoz Carrasco deduce de los números de *CADRE* la implicación protagonista de César Moro, Emilio Adolfo Westphalen y Manuel Moreno Jimeno (Muñoz 55) y Gerold Baumann manifiesta que la edición de *España Libre* debió estar a cargo del hermano de César Falcón, también comunista, Jorge Falcón (Baumann 90). A un mismo estado de elucubración nos habría conducido *Mapa de España*, si Carlos María de Vallejo no se hubiera apropiado de su autoría mediante la reescritura del romance y la publicación de *Piel de Toro* fuera de Perú. Las ediciones precarias, carentes de fotografías, simples en términos de tipografía, que tienen incluso rótulos escritos a mano –es el caso de *Voz de España*– (Muñoz 55) unen en la urgencia y en el clima de represión peruano a la edición descuidada, de editorial aún desconocida, de *Mapa de España*.

### **3. *Mapa de España*, una nueva adhesión a la plaga de romances**

*Mapa de España. Los poetas del mundo defienden al pueblo español*<sup>12</sup> es un romance extenso de ciento setenta y cuatro versos, dividido en siete partes de dimensión no uniforme. La temática de la guerra civil española se introduce lentamente entre los versos: la primera parte se limita a situar España en el mapamundi y a versar la historia de la Península; en la segunda, el autor manifiesta el objetivo de que su romance recorra las diferentes

<sup>12</sup> Desde el propio subtítulo, se puede inferir un guiño a la literatura hispanoamericana escrita durante la guerra civil española: “Los poetas del mundo defienden al pueblo español” es el título de la revista que iniciaron Pablo Neruda y Nancy Cunard en París en 1937.

partes de América; la tercera representa su añoranza personal hacia las tierras españolas. A partir de la cuarta parte, se comienza a explicar cómo “toro negro y toro rojo se embisten con ruda saña” (Verdejo 9) y a formular una alabanza a la resistencia de España –“un año de trágica lucha / y España siempre es España”– entremezclada con claros mensajes de apoyo y ánimo: “Aunque cueste lo que cueste, / tenemos que liberarla” (Verdejo 15).

El romance está precedido de dos paratextos donde consta la firma de Carlos Verdejo en el primero y la dedicatoria a México en el segundo: “A México / país macho / de América”<sup>13</sup>. Además, la edición<sup>14</sup> del texto incluye un índice en el que se titulan las siete partes por el primer verso de cada una y una contraportada en la que aparece el deseo del autor de apoyar materialmente a la República: “El producto de su venta está destinado al pueblo de España republicana”, lo que clarificancia el objetivo político del libro y posiciona el romance de Carlos María de Vallejo junto a otros de la literatura hispanoamericana sobre la guerra civil española en los que la urgencia se irguió de la misma manera y los versos fueron resortes insuficientes para su apoyo a la República<sup>15</sup>.

Cinco de las siete partes –todas a excepción de la segunda y la séptima– van precedidos por una breve cita de poetas

<sup>13</sup> La dedicatoria hace alusión a la posición de solidaridad que mantuvo el presidente de México, Lázaro Cárdenas, con la República Española. Al contrario de los demás países latinoamericanos, Cárdenas apoyó al gobierno legítimo de España: vendió armas a la República, abrió sus fronteras para los cientos de refugiados que huían de la represión franquista y se negó a reconocer la legitimidad del régimen de Franco. Para más información sobre la relación que mantuvo México con la República, véase el libro de Mario Ojeda Revah, *México y la guerra civil española*.

<sup>14</sup> Es difícil especular sobre la edición del texto, porque no consta ninguna huella visible de la editorial y, de hecho, en el catálogo de la biblioteca de New York University donde se encuentra el ejemplar consultado, la editorial figura como desconocida. Sin embargo, hay pequeños errores, como el intercambio de los títulos en el índice, que desvelan la urgencia en la que fue editado el libro y se contraponen al carácter cuidadoso del autor en el resto de sus obras.

<sup>14</sup> Entre los numerosos autores que cedieron los beneficios de sus libros a la República Española, cabe citar a Octavio Paz con *iNo pasarán!* (1936), a Ildelfonso Pereda Valdés con *Cancionero de la guerra civil española* (1937) y a Gabriela Mistral con *Tala* (1938).

<sup>15</sup> Entre los numerosos autores que cedieron los beneficios de sus libros a la República Española, cabe citar a Octavio Paz con *iNo pasarán!* (1936), a Ildelfonso Pereda Valdés con *Cancionero de la guerra civil española* (1937) y a Gabriela Mistral con *Tala* (1938).

clásicos –es el caso de la primera con un epígrafe de Lope de Vega– y de poetas contemporáneos vinculados a la guerra civil: Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Pablo Neruda y Raúl González Tuñón. La elección premeditada de las citas ejemplifica el gran conocimiento de la tradición hispánica por parte del uruguayo y se yerguen como versos preludio con los que el poeta dialoga en la estrofa siguiente. No es casual la elección de los versos de Juan Ramón Jiménez del poema “Isla”: “¡Que nadie me venga a hablar! ¡Que yo mismo no recuerde!”. Sirven como introducción a la expresión de la añoranza que él mismo siente por España: “¡Ay quién pudiera volar, / el viento bajo las alas, / cruzando mares y cielos, / para retornar a España!” (Verdejo 8).

Asimismo, los versos escogidos resaltan el conocimiento de la poesía hispanoamericana reciente escrita a favor del bando republicano, ya que no solo añade los versos de Neruda –“Y la muerte española, / más ácida y aguda que otras muertes”– del poema “Llegada a Madrid de la Brigada Internacional” de *España en el corazón* (1937), sino también los versos del argentino Raúl González Tuñón: “De todas partes hacia ti venimos / con fusiles o versos a tus muros”, del poemario a favor de la República *La muerte en Madrid*, que fue editado en el mismo año de publicación de *Mapa de España*, 1938, en forma de folleto.

A través de sus octosílabos, Carlos María de Vallejo entronca su poesía en una tradición métrica que en el siglo XX bajó definitivamente a los poetas de sus torres de marfil y les hizo amalgamarse con un pueblo que, aun no siendo expertos en la pluma, encontraban también en el romance una fuente de motivación y de consuelo. Los versos del uruguayo se alinean con los romances que eran semanalmente publicados en *El Mono Azul*, proyectados en altavoces del frente y distribuidos en todo tipo de hojas y volantes en el campo de batalla, y se agrupan en una poesía que se contraponen a las estrofas clásicas y cerradas –como el soneto– mayoritarias en el bando nacional, para llamar, en un canto popular, a la colectividad, la urgencia y la unión.

La forma métrica del romance lo inserta dentro del “virus lorquiano” al que hicieron referencia Pablo Rocca y Eduardo Roland para referirse a la cantidad de poemas escritos en Hispanoamérica como consecuencia del fusilamiento de Federico García Lorca (Rocca y Roland 155). A pesar de no hacer mención explícita al poeta granadino o a los símbolos lorquianos, como sí

ocurre en el soneto “A la muerte de García Lorca” escrito en 1937 e incluido en *Exposición de poesía uruguaya* por Julio J. Casal, la elección de esta estrofa guarda una indudable relación con Lorca y con el *Romancero Gitano*. La conexión se vislumbra con mayor claridad si recordamos que hay un ejemplar en la Fundación Federico García Lorca de Madrid de *Canciones* con la dedicatoria: “A mi querido amigo Vallejo / en el bar / Federico”. Aunque no se especifica a qué Vallejo van dirigidas esas palabras, el depositario del ejemplar manifestó que era un uruguayo amigo del poeta. Esta pista les permitió a Eduardo Roland y Pablo Rocca confirmar la existencia de una amistad entre ambos escritores y acercar al cónsul al que después se convertiría en símbolo republicano (Rocca y Roland 35).

El romance se vertebra como un instrumento propagandístico a favor de la República, desde el que el cónsul clama con urgencia para la adhesión de sus posibles lectores a la lucha y expresa su deseo de que la voz de su romance se extienda y logre resonancias en el continente americano. A través del nombramiento de diferentes puntos geográficos en la segunda parte, la voz poética pretende alzarse con fuerza por toda América Latina, “desde el Caribe hasta el Plata”, “por la Puna y por la Pampa”, y circular por montañas como el Aconcagua y ríos como el Amazonas. El poeta manifiesta el deseo desesperado de que sus versos corran “de villa en villa”, que vayan “de plaza en plaza”, para así llegar a “todas las almas de los países de América”, recordar los antiguos vínculos fraternales que los unía con España y convencer a “los países cobardes que no la amparan”, que se mantienen indiferentes frente a la sangre derramada y “olvidan que su destino está ligado al de España”. Asimismo, puede palpase la convicción del autor en la fuerza de su voz pues manifiesta que el objetivo del romance es que “los ciegos vean” y que sus palabras penetren “los oídos que no escuchan” (Verdejo 5), para alcanzar la totalidad de personas, sin excepciones, que sepan la angustia con las que los llaman desde el otro lado del Atlántico.

La rabia hacia el bando nacional se traduce en versos cargados de ira que disparan contra un enemigo claro –“militares sin honor, todos de sangre bastarda” (Verdejo 11)– y en los que se denuncia la participación extranjera en la guerra, mediante la alusión al apoyo alemán e italiano y al uso de tropas africanas como “nazis de cruces gamadas”, “camisas negras romanas” y

“mejaznias musulmanas”. Destacan las características animalizadas que les adjudica continuamente al enemigo, refiriéndose a los moros como “chacales”<sup>16</sup> y a los religiosos como “hienas / de la Ciudad Vaticana”. La violencia que destilan estos versos, así como la evidente parcialidad de la postura del cónsul, es el motivo que mejor justifica el pseudónimo de Carlos Verdejo. La necesidad de no revelar su nombre verdadero reluce con mayor claridad con los ataques que profiere contra la Iglesia en el católico Perú de los años treinta, culpabilizándola de las tropas musulmanas que usurpan el territorio español, pues son “azuzados por las hienas / de la Ciudad Vaticana, / y el Corazón de Jesús / que los bendice y lo ampara” (Verdejo 13).

La colectividad se eleva para el autor como un elemento clave para la victoria. Es un leitmotiv que se extiende desde la función persuasiva del romance hasta la incorporación de expresiones latinas que tiñen de fuerza el canto a la unión como “iSursum corda!” o el verso casi mosqueteril: “Todos a uno ¡a salvarla!” (Verdejo 15). Esta necesidad de agrupación, la cual ya se aprecia en la utilización de una estrofa métrica sencilla que llega con facilidad al lector, se expresa en el poema mediante el símbolo de la tierra fértil<sup>17</sup>. A través de la alabanza de la tarea del campesino, se iguala la acción de labrar la tierra con la de batallar en la trinchera, se intenta convencer al campesino del carácter revolucionario de su trabajo e incluso se le incita a adherirse como voluntario.

Este tópico figura desde el inicio del romance de Vallejo: “Como en épocas de Cid, / por las piezas de las armas / sembrado está el duro suelo / fecundo y fértil de España” (Verdejo 11). Más adelante, exactamente en la quinta parte, aparece el posible cambio de papel de la hoz del campesino durante la guerra: “es hoy en sus secas manos/ de Roldán, temible espada”, porque “Nada

<sup>16</sup> Esta animalización del enemigo es frecuente en *España en el corazón* de Pablo Neruda, en cuyo poema “Explico algunas cosas”, refiriéndose a los franquistas, dice explícitamente: “Chacales que el chacal rechazaría, / piedras que el cardo mordería escupiendo, / víboras que las víboras odiaran!” (Neruda 22).

<sup>17</sup> El símbolo de la tierra fértil española es un tópico que inunda otros formatos más allá de los meramente literarios. Recordemos el documental *Tierra de España* de Joris Ivens y Ernest Hemingway en el que, si las primeras escenas remiten solamente a los campos arados y a los labradores trabajando, después se incluyen defensas de la causa republicana más explícitas, como las imágenes de los republicanos protegiendo museos o los bombardeos franquistas. Para más información, véase: Volker Jaeckel 199-210.

quebrará el empuje / de sus manos proletarias, / de los hombres integrales del bravo pueblo de hispania [sic]”. Este mensaje de fuerza a los campesinos aumenta al compararlos con el Empecinado, figura determinante en la victoria de la Guerra de la Independencia que pasó de labrador a creador de un ejército de voluntarios: “Todos son Empecinados, / que en defensa de la patria, / oponen sus pechos leales, / sin ceder en la batalla” (Verdejo 13).

El duro devenir de las tropas republicanas, a dos años del comienzo de la guerra, provocó un punto de inflexión en la producción abundante de romances. A partir de 1937, los romances empezaron a preparar, inconscientemente, para la derrota y se comenzó a contemplar la victoria sobre una modalidad distinta al campo de batalla o, simplemente, como resistencia (Salaün 267)<sup>18</sup>. En 1937, en el penúltimo poema de *España, aparta de mí este cáliz*, César Vallejo introducía la posibilidad de la derrota con un eco hipotético: “si cae España –digo, es un decir” (Vallejo 49). Un año más tarde, su homónimo uruguayo, que había defendido durante todo su romance la resistencia de España, aludiendo a la dureza de su piel de toro, escribe en consecuencia de las circunstancias de la contienda y continúa su oposición de “toros negros” y “toros rojos” para finalizar el romance con la posibilidad de que no triunfen los republicanos: “y si logra triunfar lo negro, irojo se vuelva su mapa!” (Verdejo 15).

La experiencia española del cónsul se convierte en *Mapa de España* en un factor que singulariza su canto político y, en ocasiones, lo aleja de la literatura prototípica sobre la guerra civil española. La añoranza del propio cónsul hacia España se cuela entre sus versos y se derrama inevitablemente en la tercera parte, en la que el yo se distancia del objetivo político del romance para dar espacio a su intimidad, girar las palabras hacia su propio consuelo y hacer visible su pena: “la humedad que hay en mis ojos, / me está llorando en el alma”. Asimismo, el poeta no duda en destacar su conocimiento de la geografía española y, al mismo tiempo que llora por la guerra de España, se introduce a sí mismo

<sup>18</sup> La producción de romances incluso disminuye ante las peripecias de la guerra, como manifiesta Serge Salaün: “El dinamismo del Romancero sufre de la debilitación progresiva de la República, de las dificultades de la prensa para sobrevivir, del desaliento de ciertas fuerzas políticas. Solo las formaciones más sólidas ideológicamente se mantienen tanto en el frente como en la retaguardia pero, como veremos, no son siempre las más poéticas” (Salaün 265).

en el poema perfilándose lejos “del seco mar de la Mancha”, “de los campos andaluces / con olivares de plata” y “de los naranjos dorados / de las huertas valencianas” (Verdejo 7). No obstante, la demostración del conocimiento hispánico del autor no se reduce al nombramiento de las diferentes áreas de España. En la primera parte hace un detallado recorrido por la historia de la Península Ibérica, desde sus ascendencias prehistóricas hasta el descubrimiento por Colón del “nuevo solar de hispania [sic]” (Verdejo 4), y a lo largo del romance convierte a personajes clave de la historia, como Roldán o el Empeinado, en elementos de comparación poética.

El gusto de Vallejo por las resonancias arcaicas, visible en el resto de sus obras a excepción de las más vanguardistas como *Disco de señales*, es una muestra de que en algunos puntos del romance prevalece su estilo literario de siempre por encima del fin político inmediato de sus versos. La predilección por lo antiguo explica por qué la parte primera del romance, a pesar de ser la menos útil para lograr la adhesión a la lucha del lector, es la más extensa; y el porqué también de su preferencia por la sintaxis antigua: “diolé su gracia pagana” (Verdejo 4), por la repetición del término “Hispania” donde sería más correcto “España” y por la inclusión de lemas latinos como “Sursum Corda” (Verdejo 15).

#### **4. *Piel de Toro*: un romance “ampliado y corregido”**

*Piel de Toro. Romance de la Guerra de España* fue publicado el 14 de abril de 1943 –en el duodécimo aniversario de la Segunda República Española<sup>19</sup>– en Montevideo. La Editorial Independencia especifica en la última página del libro que fueron las circunstancias políticas en 1938 lo que determinó la adopción de un pseudónimo y establece el amparo de un gobierno democrático como el motivo que permitía la publicación del romance “ampliado y corregido” cinco años más tarde (Vallejo 45). Las siete partes de la primera versión, *Mapa de España*, se convierten en

---

19 El carácter detallista del autor se aprecia en el homenaje que le rinde a la República estableciendo como fecha final del romance “Montevideo, 14 de abril de 1943” –el duodécimo aniversario de la Segunda República Española. Esta particularidad supone una distinción con el carácter urgente y descuidado de la primera edición. Es un ejemplo de cómo el autor ha pulido el texto en *Piel de Toro*.

diez en *Piel de Toro*, como resultado de la fragmentación de algunas y la inclusión de nuevas estrofas: así, por ejemplo, se añade una quinta parte donde se amplía la exploración del sentimiento de pena del autor de la cuarta parte, o bien, se incluye una octava parte en la que el autor canta más explícitamente a los labradores y les pide su adhesión. Asimismo, el autor suma tres últimas estrofas a los versos que cerraban el romance en 1938 –“y si ha de triunfar lo negro, / irojo se vuelva su mapa!” (Vallejo 43)– y proporciona otro final: “Que Teseo siga el hilo / procurado por Ariadna, / y al salir del laberinto, / ¡vuelva a resurgir España!” (Vallejo 44).

Los cinco años que separan las fechas de publicación de los dos libros los sitúan en contextos políticos distintos: si *Mapa de España* fue publicado en plena guerra civil y configuraba la materialización literaria de una lucha antifascista que aún se estaba produciendo en el panorama nacional español, *Piel de Toro* se publica cuando los republicanos ya perdieron la guerra, han pasado cuatro años desde el comienzo de la dictadura franquista y la batalla antifascista se ha internacionalizado por completo en la Segunda Guerra Mundial. A pesar de que el autor, en la penúltima estrofa de *Piel de Toro*, aluda a esos cuatro primeros años como la continuación de la guerra –“seis años de trágica lucha” (Vallejo 43)–, resulta evidente que la urgencia que predominaba en la primera versión desaparece en el romance de 1943 y la certeza de no escribir a contrarreloj se hunde en el poema hasta modificarlo de raíz.

A la función propagandística del primer romance, se le imponen en *Piel de Toro* la memoria y el cuidado literario. La diferente instrumentalización del romance se aprecia en detalles evidentes como en el cambio del título. “Mapa de España” hacía especial hincapié en los puntos geográficos de la tierra española y en la idea de que, en el momento de escritura del romance, se estaban violando “los cardinales cuatro puntos de su mapa” (Verdejo 13). “Piel de Toro”, en cambio, subraya la resistencia del pueblo español cifrada en clave taurina. En la primera versión, el autor ya introducía como metáfora la dureza de la piel del toro –aunque “la clavaron a mansalva”, el toro “se levantó y dio cornadas” (Verdejo 11)–, pero es en la reescritura del romance donde el símbolo taurino adquiere mayor magnitud y vuelve protagonista la idea de resistencia. El tiempo presente que Vallejo usa en

el subtítulo en 1938: “Los poetas del mundo defienden al pueblo español”, no tiene cabida en *Piel de Toro*, donde se opta por un subtítulo con menor contenido político: “Romance sobre la Guerra de España”. Además, los requerimientos de una diferente situación política, donde priman el exilio y la derrota, se traslucen en la dedicatoria, la cual se expande y ya no solo menciona a México, sino que recuerda “a los españoles del éxodo y del llanto”<sup>20</sup> y “a la memoria de los que cayeron en la defensa de la República”.

Los epígrafes que precedían cinco de las siete partes en el primer romance se amplían: ahora todas las partes tienen su propia cita y hay incluso un epígrafe general –un fragmento de “Fermín Gala” de Rafael Alberti– que antecede a todo el romance. El hecho de que la urgencia ya no sea un elemento fundacional en este libro explica por qué el autor, además de extender el uso de la cita a todas las partes, ha cambiado cuidadosamente algunas de ellas. La cita de Alberti de la cuarta parte de *Mapa de España* –“Un cielo tembloroso de explosiones y llamas”– es sustituida, posiblemente con la intención de procurar una variedad de autores, por el verso “Puesta en silencio y en temor la tierra”, del escritor renacentista Fernando de Herrera. Asimismo, las palabras del argentino Raúl González Tuñón –“De todas partes hacia ti venimos / con fusiles o versos a tus muros”– son reemplazadas por un verso de León Felipe del poema “Estamos en el llanto”: “Pero aún no ha dicho el Verbo: / ¡Que el llanto se haga luz!”. Con este cambio, el cónsul vuelve a abandonar el tiempo presente del primer romance para abogar, esta vez, por un tiempo futuro profético que aún espera con seguridad la victoria.

Las huellas de la tradición hispánica se intensifican en *Piel de Toro*. Al cómputo de poetas clásicos que encabezaba Lope de Vega con los versos “Ni velas de mentiras, / ni remos de lisonjas” en la primera parte de *Mapa de España*, se añaden los epígrafes de Rodrigo Caro, Fernando de Herrera, Góngora y, el más tardío, Valle-Inclán. Como ocurría en la primera versión, los epígrafes sirven como preludeo a las partes que anteceden. Sin embargo, los vínculos entre el poeta citado y la parte del romance que precede se tornan más sutiles y elaborados en la segunda versión.

<sup>20</sup> En esta frase de la dedicatoria hay una alusión a uno de los poetas que se citará después en el romance, a León Felipe y a su libro *Espanoles del éxodo y del llanto: doctrinas, elegías y canciones* (1939).

Por ejemplo, la cita de Rodrigo Caro –“Fabio, si tú no lloras, pon atenta la vista”– dialoga con la estrofa quinta en la que se recuerdan, a través de su historia, las distintas partes de España y establece una atmósfera arcaizante mediante la conexión de las zonas españolas con el poema de Caro “Canción a las ruinas de Itálica”<sup>21</sup>. La decadencia nacional de España, que evocaba Caro con las ruinas de Itálica en el siglo XVII, es utilizada por Carlos María de Vallejo para introducir un tono amargo en el recorrido por las victorias de la historia española que realiza hasta llegar a Madrid. Las ruinas de Caro se vinculan con la imposibilidad del autor de volver la mirada a las glorias de España sin los ojos “quemados por las lágrimas” (Vallejo 21) e incorporan, desde el epígrafe, la posibilidad de la derrota.

Los epígrafes de los demás poetas añadidos –Rafael Alberti, Emilio Prados, Miguel Hernández y León Felipe– tienen una función doble en el libro: por una parte, muestran hasta qué punto la tradición hispánica está enraizada en la poesía de Vallejo y por otra, dialogan con los escritores españoles prominentes durante la guerra civil. Al abrir el romance con los versos de *Romance de ciego* de Rafael Alberti, específicamente sobre “Fermín Gala”, el sublevado en Jaca que llegó a convertirse en héroe y mártir de la Segunda República Española, el autor uruguayo deja entrever su firme intención de inscribirse con su obra en una tradición comprometida semejante a la obra de teatro de Alberti.

El carácter cuidadoso de la segunda versión del romance se palpa en la inclusión de los versos de Emilio Prados –“¡Qué agudo clamor de angustia / rueda corazón adentro!”– como preludeo a la tercera parte. No es casualidad que ante la única estrofa donde se refiere a su propio romance –“Hoy la voz de mi romance / lograr quiere resonancias” (Vallejo 17)– añada los versos del poema “Llegada” de Prados. Esta elección debe ser entendida como un guiño a la figura de Federico García Lorca, pues el poema originario constituye un canto desgarrado ante la ausencia del poeta granadino<sup>22</sup>. El carácter premeditado de esta cita se

<sup>21</sup> Hay críticos que han interpretado el poema de Pablo Neruda “Canto sobre unas ruinas” en relación con “Canción a las ruinas de Itálica” de Rodrigo Caro. Véase, por ejemplo, la interpretación de Federico Schopf en su artículo “El problema de la conversión poética en la obra de Pablo Neruda”.

<sup>22</sup> La angustia de Prados por la muerte de García Lorca se hace más patente en el resto del poema: “A él solo de menos echo / y a él tengo más que contarle; /

vislumbra con mayor claridad por la importancia de su autor dentro de la Generación del 27 y, concretamente, como miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y compilador, junto a Antonio Rodríguez Moñino, de una de las obras más emblemáticas de la guerra civil española, *Romancero General de la Guerra de España* (1937).

El epígrafe de la sexta parte –“Mi corazón, / mis ojos sin consuelo”– ratifica nuevamente la pulcritud de la segunda versión. Introduce el sentimiento de desconsuelo que el autor expresa en la parte sexta por no poder regresar a España, pero tiende a la vez nuevos lazos con la literatura escrita durante la guerra civil española, al evocar con él a Miguel Hernández. Carlos María de Vallejo parece consciente de la dimensión del toro como símbolo en la trayectoria literaria del poeta oriolano<sup>23</sup> y, como él, utiliza durante todo el romance el toro como sinónimo de pueblo y, además, la dureza de su piel como símbolo de resistencia. Vallejo se une en el dolor de la guerra con Hernández a través de los primeros versos de la parte sexta, pero después teje el vínculo entre ambos de forma más sutil, aludiendo al símbolo que comparten: “y los toros de Guisando / tienen la piel desgarrada” (Vallejo 31).

Más allá de los cambios ocurridos en los epígrafes y la galería de autores citados, destacan modificaciones sustanciales como las referentes a los labradores. En *Mapa de España* se insinuaba la posible adhesión de los campesinos a la guerra mediante el tópico de la tierra fértil y las comparaciones con figuras históricas determinantes como el Empecinado. En *Piel de Toro* el tono del discurso varía hasta volverse directo. El poeta no duda en llamar a los labradores a través de continuos vocativos –“¡Labradores! ¡Labradores! / Labradores, los de España” (Vallejo 8)– para después completar su llamamiento con evocaciones a su pasado combativo, celebrando a “los de la Reforma Agraria / que convirtieron los cotos / de caza, en fértiles granjas, / (...) dando

---

mucho que contarle tengo. / ¿En dónde estás Federico? / Solo responde el silencio” (Castro 232).

<sup>23</sup> El toro es un tópico recurrente en la poesía de Miguel Hernández: aparece desde *Perito en lunas* con el poema “Toro”, permanece en *El rayo que no cesa* con un poema como “El toro sabe el final de la corrida” y se politiza con la llegada de la guerra civil en *El hombre acecha*, donde en “Llamo al toro de España” simboliza al pueblo: “Alza, toro de España: levántate / despierta [...] Despiértate del todo, que te veo dormido” (Hernández 11).

muerte al latifundio / y al señorío de casta” (Vallejo 35). En esta segunda versión del romance, el autor llama al campesino a la guerra de forma clara y configura frases imperativas como “¡Labradores! ¡A las armas!” o “Dejad solos vuestros campos, / la guerra civil os llama” (Vallejo 37). Esta efusividad añadida, sin embargo, no debe interpretarse como un mensaje político o real, sino como la búsqueda del autor de constituir un romance según los tópicos de la literatura de la guerra civil, ya que en 1943 no existía ninguna guerra civil a la que los campesinos podían acudir convencidos por sus versos.

Si *Mapa de España* se publicó con el pseudónimo de Carlos Verdejo, por la imposibilidad de publicarse con su verdadero nombre en el Perú de Óscar Benavides, ciertos cambios en *Piel de Toro* sugieren que a pesar del “amparo de un gobierno libre y democrático” (45), Carlos María de Vallejo no gozaba de una libertad plena a la hora de publicar la segunda versión. Se elimina, por ejemplo, la palabra “cobardes” en el verso referido a los países americanos que no actúan respecto a la guerra de España. Antes aludía a los susodichos como “los países de América, cobardes, que en su angustia no la amparan” (Verdejo 5), pero tras la rescritura del romance, la acusación se desvanece y solo se refiere a sus países vecinos como “los países de América, que en su angustia no la amparan” (Vallejo 17).

Asimismo, los cambios entre ambas versiones denotan la intención de actualizar el romance y adecuarlo al contexto político de 1943. La Segunda Guerra Mundial potenciada por la Alemania de Hitler se incorpora en el romance cuando “los chacales de mejalas musulmanas” dejan de estar azuzadas por “las hienas de la Ciudad Vaticana / y el Corazón de Jesús / que los bendice y los ampara” (Verdejo 13), y la responsabilidad de las tropas africanas recae en “las huestes hitlerianas” (Vallejo 41). Un mismo proceso de actualización es observable en la mención al castigo de los franquistas. En *Mapa de España*, cuando se refería a los enemigos de los republicanos, el poeta afirmaba en un tiempo pasado, posiblemente haciendo alusión a las victorias en batalla del bando republicano: “ya sufrieron el castigo / de su infamia no igualada” (Verdejo 11). Seis años después de la publicación de ese romance, habiendo los republicanos perdido la guerra civil, ese tiempo pasado no resulta verosímil y el poeta opta por un tiempo

futuro profético, con el que la condena se alza obligatoria: “han de sufrir el castigo / de su infamia no igualada” (Vallejo 39).

El tono arcaizante, que parece desvanecerse mediante la sustitución de “Hispania” por “España”, prevalece con la inclusión de nuevas formas sintácticas antiguas como “la su historia” (Vallejo 15) o un largo recorrido por la geografía española combinado con continuas referencias históricas en la quinta parte. Aunque esos versos están destinados a escenificar la añoranza del poeta respecto a España y su deseo de “volver limpia y clara la mirada” e “internarse tierra adentro” (Vallejo 15), están llenos de la ampulosidad y del barroquismo que le criticaba Julio J. Casal (270). Si algunos de los versos refieren al pasado reciente y contextualizan la defensa republicana del romance, recordando “Jaca, la de Galán, inicial republicana” (Vallejo 29) o el octubre rojo de Oviedo “de dinamita y metralla” (Vallejo 28), los demás solo pueden leerse como una demostración redundante del conocimiento histórico del autor. Las referencias incluidas transitan desde el pasado andalusí –“que Abderramán, el califa / ella construir mandara” (Vallejo 24)–, la política local de Cádiz –“y con Salvochea, anárquica” (Vallejo 22)– y el imperio de César –“a quien César Imperator / Julia Rómula, llamara”– (Vallejo 22) hasta, finalmente, llegar al “presente” Madrid que dentro encierra “¡valor que ninguno iguala!” (Vallejo 29).

La poesía de *Piel de Toro* se yergue como una poesía reposada que carece de la urgencia de la primera versión y se acopla con mayor exactitud a la poesía ya escrita sobre la guerra civil española y a las propias características del autor. En esta búsqueda de la confluencia en un punto común entre su trayectoria personal y la trayectoria poética que admira, podemos ver, en la fuerte presencia mitológica, cómo prevalece su estilo personal. La lucha antifascista que estaba cifrada durante todo el poema a través de la piel resistente del toro adquiere una nueva simbología en la última estrofa del romance. Los franquistas corporizan la figura del Minotauro –“El hijo de Pasifae, / es quien en Falange encarna” (Vallejo 44)– y los republicanos son representados por la figura de Teseo. En esta transformación mitológica, el camino de los republicanos es claro: como Teseo, han de seguir “el hilo / procurado por Ariadna” (Vallejo 44) para, así, salir del laberinto y que “vuelva a resurgir España” (Vallejo 44).

## Conclusión

El nombre de Carlos María de Vallejo no resuena en los estudios sobre los círculos literarios en los que participó. Sus continuas mudanzas geográficas, así como la escasa circulación que tuvieron sus obras, han contribuido a su caída de la historia literaria. El modesto reconocimiento que obtuvo en vida se apagó con su muerte, cuando dejó de integrar activamente el campo intelectual y se desprendió de la categoría de “poeta menor” para adquirir, con rapidez, la de “poeta olvidado”. A excepción de Sarah Bollo y Julio J. Casal, los críticos no lo mencionan ni en los estudios sobre literatura modernista, ni en los referentes a la literatura uruguaya. Sus lazos con la Generación del 27, su función de propulsor de jóvenes poetas españoles y su papel de nexo entre la vanguardia española y la hispanoamericana han sido igualmente ignorados por los estudiosos de literatura española. Las obras literarias de Vallejo sufren el mismo abandono: están lejos de ser reeditadas y ni siquiera conforman un cómputo conjunto, ya que están esparcidas por los diferentes lugares de residencia del cónsul. El objetivo de este artículo ha sido otorgar al autor uruguayo la importancia que su profusa obra literaria se merece y devolverle, mediante un estudio de sus obras sobre la guerra civil española, la reivindicación de la memoria que él emitió en apoyo a la República.

*Mapa de España y Piel de Toro* muestran el compromiso político del cónsul con la España leal y subvierten la imagen apolítica de Vallejo que reflejaba la crónica de Alberto Etchepare. Las obras analizadas son la representación de un apoyo republicano firme, que se irguió con urgencia en 1938, pero que permaneció en el tiempo hasta convertirse en la fuerza motriz de la reescritura del romance cinco años más tarde. El romance de Vallejo, además, es la prueba tangible de la reconciliación entre España e Hispanoamérica a raíz de la guerra civil española. Por una parte, las características formales de la edición de *Mapa de España* –el pseudónimo y la ausencia del nombre de la editorial– escenifican la relevancia con la que el conflicto español se introdujo en los panoramas políticos hispanoamericanos. *Mapa de España* puede mirarse como un lienzo en el que dejaron marca la convulsa situación política peruana de los años treinta, las difíciles relaciones del país andino con el gobierno legítimo español y la

persecución constante de los intelectuales. Por otra parte, *Piel de Toro* representa una lealtad imperecedera a la República, pues el autor no templó su ánimo tras la derrota, sino que decidió pulir el romance y modernizar la lucha antifascista a través de alusiones a la Segunda Guerra Mundial.

La evolución literaria entre ambos libros escenifica la minuciosidad con la que el autor trató de inscribir su romance en la línea de la literatura prototípica sobre la guerra civil española y consiguió establecer un punto equilibrado entre la poesía hispánica que admiraba y su estilo literario personal. En definitiva, si es tarea de los críticos desconfiar de la memoria de la historia literaria y cuestionar la forma en que el tiempo olvida a los autores, recuperar la figura de Carlos María de Vallejo se eleva como un deber obligatorio, porque solo leyéndolo, analizándolo y recordándolo se le podrá extraer del mismo olvido general en el que quedó sumergido su cuerpo en las aguas perdidas entre Nueva York y La Habana.

### **Bibliografía citada:**

Baumann, Gerold Gino F. *Extranjeros en la guerra civil española: los peruanos*. Lima, s.e, 1979.

Barchino, Matias y Jesús Cano (eds.) *Chile y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. Madrid, Calambur, 2013.

Binns, Niall (ed.) *Uruguay y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. Madrid, Calambur, 2016.

Bollo, Sahah. *Literatura uruguaya 1807-1975*. Montevideo, Universidad de la República, 1976.

Cano Reyes, Jesús. *La imaginación encendida. Corresponsales hispanoamericanos en la Guerra Civil Española*. Madrid, Calambur, 2017.

Casal, Julio J. (comp.) *Exposición de la poesía uruguaya desde sus orígenes hasta 1940*. Montevideo, Claridad, 1940.

Castro, Eduardo (ed.) *Versos para Federico: Lorca como tema poético*. Murcia, Universidad, 1986.

Davies, Thomas M. (Jr). "Perú". *The Spanish Civil War. American Hemisphere Perspectives*. Mark Falcoff y Fredrick B. Pike (eds.), Lincoln y Londres, University of Nebraska Press, 1982, pp. 203-243.

Etchepare, Alberto. "España heroica: Nuestro consulado en Valencia" *El País*, 1937, p. 5.

Figueira, Gastón. "Hace medio siglo García Lorca visitó Montevideo por única vez", *El Día*, n° 262, 1984, pp. 1-4.

Hernández, Miguel. *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*. Eds. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia. Madrid, Cátedra, 1984.

Hernández Guerrero, José Antonio. *Cádiz y las generaciones poéticas del 27 y del 36. La revista ISLA*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, s.f.

Jaeckel, Volker. "Imágenes del pasado histórico reciente: documentales, películas y docuficción de la Guerra Civil española y del franquismo". *Iberoamericana*, n° 51, 2013, pp. 199-210.

Muñoz Carrasco, Olga, ed. *Perú y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. Madrid, Calambur, 2013.

Neruda, Pablo. *España en el corazón. Himno de las Glorias del Pueblo en la Guerra*. Sevilla, Renacimiento, 2004.

Ojeda Revah, Mario. *México y la guerra civil española*. Madrid, Turner, 2005.

Oreggioni, Alberto (dir.) *Nuevo diccionario de literatura uruguay*. Montevideo, Banda Oriental, 2001.

Rocca, Pablo y Eduardo Roland. *Lorca y Uruguay. Pasajes, homenajes, polémicas*. Jaén, Alcalá Grupo Editorial, 2010.

Sanz y Díaz, José. “Escritores y libros de Hispanoamérica”. *Revista de Educación*, n<sup>o</sup> 94, 1950, pp. 93-98.

Salaün, Serge. *La poesía de la guerra de España*. Madrid, Editorial Castalia, 1985.

Schopf, Federico. “El problema de la conversión poética en la obra de Pablo Neruda”. *Atenea*, n<sup>o</sup> 488, 2003, pp. 47-78.

Vallejo, Carlos María de. *Piel de Toro. Romance de la Guerra de España*. Montevideo, Editorial Independencia, 1943.

Vallejo, César. *España, aparta de mí este cáliz*. Lima, EDITEC del Perú, 1992.

Verdejo, Carlos. *Mapa de España. Los poetas del mundo defienden al pueblo español*. Lima, s.e, 1938.

Recibido: 1 de mayo de 2019. Revisado: 26 de noviembre de 2019. Publicado: 31 de enero de 2020. *Revista Letral*, n.º 23, 2020, pp. 233-256. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi23.9331>



Este artículo ha sido publicado bajo una licencia [Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/).