

HAMPA. ESTAMPAS DE LA MALA VIDA (1923)
DE JOSÉ DEL RÍO SAINZ: BOHEMIA
Y VANGUARDIA

Hampa. Estampas de la mala vida (1923)
by José del Río Sainz: Bohemia and Avant-Garde

DOLORES ROMERO LÓPEZ
Universidad Complutense de Madrid
dromerol@ucm.es
ORCID: 0000-0002-1230-5392
Recibido: 5-2-2024
Aceptado: 11-9-2024
DOI: 10.51743/cilh.vi50.468

RESUMEN

Este artículo analiza *Hampa. Estampas de la mala vida* (1923) de José del Río Sainz, centrándose en cómo el poeta refleja la prostitución con una mirada compasiva y a la vez crítica, heredera del costumbrismo y naturalismo decimonónicos, y la proyecta en el contexto literario y artístico de la Vanguardia española de los años 20. El diálogo entre bohemia y Modernidad se hace patente en este libro porque en él se entrecruzan dos lenguajes complementarios: el de la poesía de José del Río Sainz y las ilustraciones de Pancho Cossío.

PALABRAS CLAVE: hampa; bohemia; vanguardia; José del Río Sainz; literatura española de los años 1920.

ABSTRACT

This article analyses *Hampa. Estampas de la mala vida* (1923) by José del Río Sainz, focusing on how the poet reflects prostitution with a compassionate yet critical gaze, heir to nineteenth century costumbrismo and naturalism, and projects it into the literary and artistic context of the Spanish avant-garde of the 1920s. The dialogue between bohemia and modernity is evident in this book because it brings together two complementary languages: the poetry of José del Río Sainz and the illustrations of Pancho Cossío.

KEY WORDS: Underworld; Bohemia; Avant-Garde; José del Río Sainz; Spanish Literature of the 1920s.

ESTE ARTÍCULO pretende expandir la extensa investigación llevada a cabo hasta el momento sobre la bohemia literaria finisecular en España al ámbito estético de las Vanguardias europeas de los años veinte, mostrando como ejemplo el análisis del libro de poemas escrito por José del Río Sainz, ilustrado con xilografías de Francisco G. Cossío y publicado en Santander en 1923. El diálogo entre bohemia y Modernidad se hace patente entrecruzando dos lenguajes complementarios, el de la poesía y la ilustración. Esta obra de José del Río Sainz se convierte en un reflejo de las inquietudes y desafíos sociales de la España de los años 20, una época marcada por la búsqueda de nuevas expresiones artísticas que actualizan la vertiente más tradicional de la literatura española. A lo largo de este artículo se pondrá en valor la biobibliografía de José del Río Sainz con el fin de contextualizar e interpretar su libro de poemas *Hampa. Estampas de la mala vida*.

En el verano de 2022 se exhibieron en la Sala Noble del Museo Carmen Thyssen de Málaga treinta y cuatro estampas de José Gutiérrez Solana, Francisco G. Cossío –más conocido con el sobrenombre de Pancho Cossío– y Francisco Bores en una exposición que llevaba por título «Negra es la noche». Los grabados seleccionados mostraban un mundo en blanco y negro de ambientación callejera, sórdido y noctámbulo que fueron del gusto de los artistas bohemios de aquella época. Imágenes de mujeres insinuantes transitando por calles y esquinas, alternando en bares, junto con imágenes de hombres solitarios y en espera, invitan al espectador a adentrarse en territorios incómodos que reflejan el reverso tenebroso de la sociedad de su tiempo. En esa exposición se exhibían ocho xilografías de Pancho Cossío con las que el artista ilustró en 1923 *Hampa. Estampas de la mala vida*, un libro de poemas canallas del periodista y escritor santanderino José del Río Sainz (1884-1964), conocido con el sobrenombre de «Pick». En la cartela anunciadora se comenta que esas xilografías fueron la primera aproximación de Pancho Cossío al grabado, en el que se había iniciado a instancias de su amigo Francisco Bores aquel mismo año, en que

también realizaría su primer viaje a París. Esas ocho ilustraciones en blanco y negro asumían las convenciones temáticas de la bohemia artística –prostitución, bebida, pobreza– pero desafiaban con una nueva forma su expresión visual porque la representación figurativa del mundo bohemio se simplifica, se distorsiona hasta alcanzar una esencia más pura y conceptual, propia de la Vanguardia. Desde ese contexto tan desafiante para la investigación, se localizó el libro de José del Río Sanz *Hampa. Estampas de la mala vida* publicado por primera vez sin nombre de editor en Santander en 1923 con maderas de Pancho Cossío y cuya edición facsímil fue publicada gracias a la gentileza de Leopoldo Rodríguez Alcalde, que cedió su original a la editorial Cuévano de Santander lo que permitió su reedición [Río Sainz, 1984a]¹.

La primera edición de *Hampa. Estampas de la mala vida* consta de 112 páginas en formato 16.5 x 23 cm con 21 xilografías a toda plana y 22 pequeñas viñetas que ilustran y preceden el inicio de cada poema. En 1923 se imprimió una tirada de 300 ejemplares numerados. La cubierta está impresa en dos tintas: rojo sangre para las letras del título, lugar de edición y fecha, sobre una ilustración en segundo plano en color verde salvia. Los poemas están impresos en negro y el marco, las viñetas y láminas en un rojo sangre. Lo más llamativo del volumen a primera vista son las formidables xilografías que ilustran veintiún poemas cuya crudeza y brutalidad temática se fragua en versos desiguales y de estilo prosaico, no por ello exentos de interés desde el punto de vista artístico. El tono del libro no es moralizante: el yo lírico habla de la prostitución con matices sentimentales y críticos que superan el cinismo, mostrando sin tapujos la vida esclava de mujeres que alegran las noches de invierno a hombres solitarios y faltos de cariño. Llama la atención que cada poema sea ilustrado por una xilografía a toda plana, sin duda inspirada en la temática del poema, pero que rompe con el

¹ El libro original que prestó Leopoldo Rodríguez Alcalde para la edición facsimilar de *Hampa* lo conserva su amigo Mario Crespo, por regalo del propio Leopoldo.

tono descriptivo y narrativo de la poesía para abundar en el ambiente de Vanguardia expresionista que representan las figuras con formas geométricas y fragmenta líneas y superficies al más puro estilo cubista y ultraísta. Se entiende el Ultraísmo como la síntesis hispánica de las Vanguardias europeas, surgido en 1918 y que durante varios años agrupó a artistas españoles e hispanoamericanos [Torre, 2023: 80-81]. Se detectan huellas de óxido en todo el libro debido a la porosidad del papel que enriquecen el volumen con toques de manufactura. Una primera edición, pues, realizada con mimo tanto por el editor y el poeta como por el artista plástico, que merece plena atención y valoración por parte de la crítica actual.

1. APROXIMACIÓN A LOS PRIMEROS LIBROS DE POEMAS DE JOSÉ DEL RÍO SAINZ

José del Río Sainz, poeta y periodista español conocido con el sobrenombre de «Pick», nació en Santander en 1884 y falleció en Madrid en 1964 [Río Sainz, 1984b]. La bibliografía sobre su vida detalla que fue marino mercante en su juventud, lo que marcará la temática de parte de su producción literaria. Después probó fortuna en el periodismo y funda *La Voz de Cantabria*, diario gráfico independiente que se publicó en Santander desde 1927 a 1937 y se alineó con el republicanismo de Miguel Maura y más tarde con las fuerzas conservadoras hasta desaparecer incautado por el Frente Popular.

El mar inspiró los primeros versos de José del Río Sainz, *Versos del mar y de los viajes*, publicado en 1912², en el que recoge poemas de am-

² Un ejemplar de este libro se encuentra en la Biblioteca Nacional. No figura el nombre de la editorial, ni el lugar, por lo que posiblemente fue publicado por su autor. *Versos del mar y de los viajes* mereció elogios de la crítica tal y como se recoge en los paratextos finales de *Hampa*. En el apartado «Juicios de escritores», se recogen las opiniones, todas positivas, de Antonio Maura, Enrique Díez Canedo, Francisco Cossío, Evaristo R. Bedía, Luis Barreda, Manuel Munoa, José Francés, Concha Espina, Ra-

biente marinero de estilo modernista. En sus *Memorias* recuerda el zoco del pescado en la Plaza de Velarde y el célebre muelle de las novelas de José María Pereda, cuyo estilo influyó en su forma minuciosa de captar con detalle lugares y tipos [Río Sainz, 1984b]. Habrá que esperar a los años veinte para que José del Río retome la pluma. En 1922 publica en Valladolid, a cargo de la Viuda de Montero, *La belleza y el dolor de la guerra. Versos de un neutral*, en una edición de 200 ejemplares no destinados a la venta³. Una prolongación de su primer libro es la publicación en 1925 de *Versos del mar y otros poemas*⁴, con 311 páginas, y edición costeadada por la Diputación provincial de Santander. *Hampa. Estampas de la mala vida* ve la luz en 1923 para retratar el mundo de los prostíbulos, principalmente los portuarios, y de los bajos fondos urbanos. En el año 2000, la editorial Veleta publica una antología de la obra del autor bajo el título *Poesía* en edición de Luis Alberto de Cuenta. La editorial Renacimiento de Sevilla ha publicado una antología de su obra en 2021 titulada *Versos de guerra, mar y hampa*, en edición de Juan Antonio González Fuentes. Estos dos editores destacan que los versos de José del Río están impregnados de realidad y de historias conmovedoras, a veces con toque nostálgico y otras repletas de temores íntimos y existenciales. Más allá de su estilo poético, lo que interesa en este artículo es poner en valor su libro de poemas *Hampa. Estampas de la mala vida* [1923] en un contexto creativo en el que convergen fondo y forma, algunos de los aspectos más sórdidos de la bohemia y la Vanguardia, poesía e ilustración.

Sobre el título del libro, *Hampa. Estampas de la mala vida*, cabe mencionar que en esa misma fecha de su publicación –1923– el periodista

món Solano, Xavier Bóveda, Miguel Artigas, Francisco Villaespesa, Gerardo Diego, Ramón de Basterra y Fernando de Lapi.

³ Posiblemente publicó este libro por mediación de su amigo José María Cossío porque él mismo había publicado en esta editorial un libro de poemas al que más tarde haré mención.

⁴ Existe una reedición realizada por la editorial Librería Estudio de Santander en 1999. Esta obra mereció el premio Fastenrath de la Real Academia Española en 1925.

José Más y Laglera publica su novela *Hampa y miseria* que narra sucesos dramáticos sobre delincuentes y criminales influido por la estética naturalista. También en 1923, la imprenta G. Hernández y Galo Sáez traduce y publica el libro del dramaturgo ruso que lideró el movimiento expresionista en su país Leonid Nikoláievich Andréyev titulado *Entre el hampa*. La palabra «hampa» había sido utilizada por otros escritores que focalizan su atención en los aspectos más melodramáticos. Es el caso de Enrique Ayuso que publica en 1904 su obra *Hampa dorada*, un drama en cuatro actos basado en el pensamiento de la novela francesa. Rafael Salillas publica en 1898 *El delincuente español: hampa*, una obra de antropología picaresca. De Juan Eugenio Morant y Gurmatches se publica en 1912 *Chalán de honras*, una escenificación de la vida del hampa en un acto. Según los datos del Google Books Ngram Viewer, la palabra «hampa» alcanza su máxima expresión escrita entre 1884 y 1902. El mundo del hampa era del gusto literario porque permitía el acceso a vidas, hechos y secretos propios de los bajos fondos sociales. Si bien es cierto que la bohemia española de finales del siglo XIX y principios del XX está vinculada con los cafés y el noctambulismo, estos artistas están cercanos a ambientes de rebeldía y hambre donde conviven con figuras de exclusión social entre las que se encuentran las prostitutas.

2. JOSÉ DEL RÍO SAINZ, POETA Y FRANCISCO G. COSSÍO, ILUSTRADOR, EN EL CONTEXTO DE LOS AÑOS 20

Como se ha mencionado, *Hampa. Estampas de la mala vida* está ilustrado con 21 xilografías de Francisco G. Cossío. ¿Cómo se conocieron el poeta y el ilustrador? Aunque Francisco G. Cossío nace en Cuba en 1894 –vivió su primera infancia en la Guerra de la Independencia cubana entre 1895 y 1898–, su familia se traslada al poco tiempo a Renedo de Cabuérniga (Cantabria), de donde procedía, y pronto partirán

hacia Santander. El reposo prolongado tras un accidente en una pierna determina su vocación por la pintura. Tras decidir hacerse pintor viaja a la capital después de ser aceptado en el taller de Cecilio Plá en el que permanecerá desde 1914 a 1918. Vuelve a Santander en 1919 para buscar su espacio, pero en 1923 marcha a París con el escultor Daniel Alegre y allí seguirá formando su personal estilo artístico⁵.

Los años de 1918 al 1923 son decisivos para el desarrollo de las Vanguardias en España [Piquer Sanclemente, 2016]. Hay que tener en cuenta un factor cultural que deja huella en las xilografías que aparecen en *Hampa*. Durante la I Guerra Mundial, España adoptó una posición neutral y enriqueció los bolsillos de industriales sin escrúpulos, lo que dio lugar a tensiones sociales. Paralelamente, la Revolución rusa de 1917 influyó en la conciencia social y política de los obreros. Al comenzar la década de los veinte España respira aires de la posguerra europea que traen nuevos usos y costumbres a la vida diaria y contrastan con los hábitos de la capital durante la década anterior. Las Vanguardias abren nuevas líneas de creación que se reflejan en la moda, en la literatura, en el cine, en el diseño y en la arquitectura. Aparece una nueva forma de entender la relación entre el texto y la imagen: las nuevas ideas sobre ilustración y tipografía del *Die Arbeiter Illustrierte Zeiter*, creadas por el movimiento obrero de la República de Weimar, llegan a España [Sánchez Vigil, 2008: 167] y se hacen populares en las revistas de los años veinte. Esta huella se refleja en el gusto por la ilustración de libros, que fomenta la lectura en general y la de los más jóvenes en particular. La ilustración gráfica del siglo XIX es diversa y variopinta, destacando por sus detalles realistas o por la caricatura de tipos. La ilustración de libros durante la Vanguardia va a fomentar el sentido estético y la originalidad de los ilustradores. En esos años van a coincidir en Madrid Pancho Cossío (1894-1914) y Francis-

⁵ Pancho Cossío será quien invite a Francisco Bores a ir a París en abril de 1925 para compartir piso y vivencias estéticas [Castañeda, 2016: 244-245 y 248-249].

co Bores (1898-1972), ambos atentos a los nuevos aires vanguardistas y las nuevas relaciones entre escritura e ilustración. El Ultraísmo abrió las ventanas de la capital española a las primeras Vanguardias europeas y algunos poetas del grupo intelectual del 27, Juan Larrea y Gerardo Diego, predicaron con su ejemplo. Citar los orígenes del Ultraísmo es evocar las figuras de Rafael Cansinos Assens, Guillermo de Torre, Rafael Lasso de la Vega y los hermanos Borges [Peña, 2019]. Los poetas estaban cansados de la retórica decadente. Juan Ramón Jiménez ya se había abierto al cambio a través de su confluencia con la poesía pura. Paso a paso se va depurando la herencia modernista y la poesía adquiere una carga conceptual reflexiva e incluso metafísica. El paso por Madrid de Vicente Huidobro aceleró la respuesta de estos jóvenes hacia las primeras Vanguardias. Paralelamente, desde finales de 1918 fueron llegando a Madrid creadores plásticos de distinta nacionalidad que realizaban arte de Vanguardia y se les relacionó con el Ultraísmo. La primera en llegar fue Norah Borges, venía de Suiza donde había residido durante la I Guerra Mundial y había asimilado variantes expresionistas. También llegan a la capital el polaco Władysław Jahl (1886-1953), su compatriota Marian Paszkiewicz, el alemán Kurt Löwengard (1895-1940) y el pintor uruguayo Rafael Barradas que formarán parte de esta búsqueda de la Vanguardia como queda patente en su colaboración en las revistas *Ultra* (1921-1922) y *Tableros* (1921-1922) [Quintana y Palka, 1995; Anderson, 2019: 127-128].

Esos primeros aires vanguardistas de la capital tardarán en llegar a provincias. La primera exposición de Pancho Cossío fue todavía naturalista y tuvo lugar en 1921 en el Ateneo de Santander, precisamente a su vuelta de Madrid donde se formó. Pero en 1922 celebra otra exposición individual en ese mismo Ateneo y presentó obras de carácter ultraísta entre las que destaca *Camuflaje*, pintura de colores estridentes en la que se vislumbran dos figuras humanas, muy gusto del Cubismo. El cambio estético de Pancho Cossío fue apoyado por Gerardo Diego que le dedicó un artículo en *El Diario Montañés* de Santander y

un poema en *Imagen*⁶. El 1923 fue definitivo para Pancho Cossío porque se publican sus xilografías en *Hampa*, con fuerte impronta vanguardista, y expone en el Ateneo de Madrid. A partir de ese momento, París le espera con los brazos abiertos y su cambio hacia la estética vanguardista será definitivo.

El interés de Pancho Cossío por las escenas de mala vida descritas en los poemas de José del Río y su captación a través de técnicas vanguardistas se lo debe a su amigo Francisco Bores (1898-1972) con quien coincide en el taller madrileño de Cecilio Pla. Lo importante de estos lazos de amistad es que Francisco Bores vinculó con el Ultraísmo su práctica con la xilográfica. Francisco Bores introduce la primera iconografía española de las tertulias de café y a él se le debe también el gusto por retratar las necesidades de las clases más populares [VV.AA., 1999]. En 1921 está fechado un pequeño dibujo en el que se caligrafían linealmente varios rostros caricaturescos. Es el inicio de su Ultraísmo. En sus xilografías aparecen bailarinas al estilo futurista de Severini [VV.AA., 1999], que se parecen a las meretrices de Pancho Cossío. Otras planchas representan mujeres en un interior, articuladas por elementos circulares centrífugos. Carlos Antonio Areán, en su libro *Veinte años de pintura de Vanguardia en España* [1961] puntualiza que Pancho Cossío consiguió una personalísima flexibilización de la problemática cubista y realizó varios lienzos de estética sobrerrealista: creaba un denso grosor de pintura mezclada con materia y lo trabajaba realizando profundas tallas a espátula. Esa técnica de rascar el lienzo con espátula para buscar lo íntimo de la materia, se plasma en su interés por la xilografía que consiste en tallar una imagen sobre un bloque de madera, dejando en relieve las áreas que se quieren imprimir y eliminando las partes que se desean dejar en blanco. La superficie elevada se entinta con un rodillo y luego se presiona sobre el papel para

⁶ Este libro lo publica Gerardo Diego en 1922 y su cubierta fue diseñada por Pancho Cossío.

transferir la imagen. Esa misma técnica es compartida con Pancho Cossío. En las xilografías que ilustran el libro de José del Río, se ve el trazo de la Vanguardia: la superación de la mera imitación, la suplantación de la apariencia para buscar lo esencial, la tristeza, el desencanto... con un toque de respeto poético y artístico a los protagonistas y a los temas desarrollados. Se detecta la descomposición de la realidad en planos que podrían ser calificados como cubistas, pero Pancho Cossío supera el Cubismo de Braque y Picasso extrayendo lo esencial de la realidad, yendo más allá de la materia misma –Ultraísmo–, e impregnando la anécdota poética con toques expresionistas. Y para entender esto, hay que ver la influencia de las obras gráficas de El Greco o de Goya y sus matices coincidentes con el expresionismo europeo. Francisco Bores reinterpreta los temas de la España negra que Darío de Regoyos grabó en 1898 con algunas xilografías sobre músicos ciegos y hombres ajusticiados [Salazar *et alii*, 2000]. Entre sórdidos y socarrones fueron sus grabados dedicados a prostíbulos. En estas obras, además de su novedad iconográfica, Bores logra hacer xilografías en negativo; es decir, perfilando en blanco el contorno de las figuras y dejando que el negro cite la corporeidad de las formas. El artista había enfocado desde un principio el tratamiento xilográfico desde la búsqueda de la luminosidad. Sin duda, Francisco Bores influyó definitivamente en las xilografías de Pancho Cossío. Esa técnica la practicará también Pancho Cossío en las xilografías de *Hampa*. Pintar los aspectos más sórdidos de la sociedad con técnicas de Vanguardia supuso un gran reto tanto para Bores como para Cossío. Y no solo para ellos. Ese Madrid inquieto, luminoso y lúgubre a la vez, está bien reflejado en los poemas publicados por Miguel Pérez Ferrero en su *Luces de bengala*, publicado en la capital en 1925 con portada de Salvador Bartolozzi. Por este libro también pululan bailarines, suicidas, boxeadores, payasos, ladrones y artistas; todos ellos forman parte de esas «luces» de bohemia [Esteban, 2007: 17].

Como compañero y amigo de Francisco Bores –con quien compararía intereses estéticos y miradas críticas–, a su vuelta a Santander en 1920, Pancho Cossío debió encontrar inspiración al leer los poemas que su amigo santanderino, José del Río, quería publicar sobre el hampa portuaria y las mujeres de mala vida. Ambos se inspiran en *La España negra* que otro pintor, José Gutiérrez Solana acababa de publicar [Gutiérrez Solana, 2000] quien retrata la vida tenebrosa del novecientos en este libro en 1920 [García Gutiérrez *et al*, 2004]. El título lo tomó prestado del libro que publicaron juntos el poeta belga Émile Verhaeren y el pintor Regoyos en Barcelona en 1899. Se trata de una suerte de relato de viajes que recoge escenas costumbristas vinculadas con la intrahistoria de las gentes que se afanan por vivir tal y como se puede ver en el ejemplar presente en Biblioteca Nacional de España. Algunos pasajes de esa España negra finisecular recuerdan las descripciones que ofrecen en sus ensayos y novelas Azorín, Baroja y Unamuno. Esas imágenes de tipos y escenas rurales costumbristas, sin duda inspiraron las escenas descritas en *La España negra* de Solana, veinte años más tarde. Lo que se confirma leyendo este libro es que la España negra comienza en la mirada de quien busca más allá de las apariencias. Su pluma transita por calles, mercados, tabernas, cafés, plazas, casinos, estancos, mancebías, ermitas, lavatorios, osarios... de Santander, Santoña, Medina del Campo, Valladolid, Segovia, Ávila, Oropesa, Tembleque, Plasencia, Calatayud y Zamora y va describiendo a personajes de carne y hueso: malabaristas, locos, brujas, toreros, monjas, viajeros, putas, carreteros, curas embrutecidos... Y todo eso que es la entraña de la sociedad española es lo que el pintor denomina «España negra», la España auténtica con la que el lector es capaz de empatizar porque es parte de la miseria humana. Solana pintó esa España, pero también necesitaría tomar apuntes para captar el color y los tonos de las cosas, captar con palabras los pequeños detalles: las arrugas, las uñas, la mancha. El estilo pictórico de Solana está en las antípodas del espíritu cosmopolita de las Vanguardias, se inclina por lo realista, lo

popular y el expresionismo de lo macabro. Lo apoyaron con sus críticas tanto Gómez de la Serna como Eugenio d'Ors, pero no gozó de reconocimiento en su vida. Sus interiores sombríos muestran un mundo oscuro escondido y miserable. Hay que hacer referencia a los caprichos de Goya, pero también a las *Vidas sombrías* (1900) y *La busca* (1904) de Pío Baroja, a las *Escenas españolas* (1908) de su hermano el grabador Ricardo Baroja, a Valle-Inclán, a Sunyer y Nonell, a veces a Casas y, en cierto modo, a Zuloaga. Todos ellos comparten rasgos comunes: destilan inquietud al mostrar sus preocupaciones sociales, pero lo hacen desde una cierta distancia crítica como simples narradores de una realidad escandalosa, en un tono que podría calificarse de periodístico tanto en lo gráfico como en lo narrativo.

Estos artistas y literatos tienen un deseo de penetración social ya plenamente moderno que los lleva a elegir formatos populares para sus obras: las estampas en el caso de los artistas y a menudo el periodismo entre los literatos. *Hampa. Estampas de la mala vida* de José del Río vuelve sobre el tema de la España negra y, como en los textos de Verhaeren y Solana, el poeta, que actúa como *voyeur*, describe espacios, tipos y anécdotas. La diferencia esencial es que Solana se adentra en la España más castiza de las Castillas y Del Río en ciudades portuarias cuyo ambiente marino conoce a la perfección. El tema central de *Hampa* reescribe la preocupación social por esa España alejada de la Modernidad. Lo que varía ahora es el estilo poético y las ilustraciones que acompañan a cada poema, expresiones de la Vanguardia.

En ese contexto en el que se abraza la tradición y la Modernidad, se conocieron José del Río y el pintor Francisco G. Cossío y compartieron sus ideas en el ámbito cultural de Santander, como lo pone de manifiesto el artículo de Mario Crespo López [2014]. En ambos artistas se percibe el mismo interés por reescribir esa España negra que el poeta refleja en versos que superan el realismo con tintes expresionistas y que el pintor plasma con xilografías en la que se mezcla la simplicidad de las formas –de impronta cubista– con imágenes impactantes,

cercanas al expresionismo. Mario Crespo López ilustra cómo ambos artistas se conocieron en Santander a comienzo de los años veinte gracias a la intervención de José María de Cossío. Cabe decir al respecto que hubo al menos un «pentágono» de amistades santanderinas que incluye a Del Río, el citado Cossío, Miguel Artigas, Gerardo Diego y José de Ciria. La vida intelectual en Santander en los primeros años veinte estaba centrada en torno a la tertulia del Ateneo, en la Biblioteca Menéndez Pelayo o en la propia redacción del periódico *La Atalaya*, del que Pick llegó a ser director [Crespo López, 2014: 55-56]. José María Cossío fue la figura fundamental de esa tertulia. Él disfrutaba de la gran biblioteca familiar en la casona de Tudanca (Santander), que alberga hoy su legado y donde se puede encontrar su primer libro de poemas *Epístolas para amigos*, publicado en Valladolid en 1920 por la editorial Viuda de Montero. Al Cossío de estos años le interesa la poesía, cualquier tipo de poesía, incluso los romances, de tradición oral. José María de Cossío orientó a José del Río a la hora de publicar *Hampa. Estampas de la mala vida* con ilustraciones de Pancho Cossío, a quien conoció posiblemente en la tertulia organizada en el Ateneo de Santander, donde el pintor había expuesto su obra. Todo esto lo cuenta el propio José del Río en su artículo «Pereda en la Guantería. Jóvenes alrededor de D. Marcelino y liberales en torno a Pérez Galdós. Tertulias literarias de Santander. El primer “género” de Gerardo Diego y los escándalos de Pancho Cossío» publicado en el núm. 12 de *La Estafeta Literaria*, el 10 de septiembre de 1944. En este artículo se narra cómo Gerardo Diego y Pancho Cossío defienden las innovaciones del arte de Vanguardia frente a aquellos espíritus tradicionales que defendían a Pereda, Gabriel y Galán y el magisterio de Rubén Darío [Rodríguez Alcalde, 1977]. En el libro de Santiago Ontañón y José María Moreiro, *Unos pocos amigos verdaderos*, se recoge la impronta de Modernidad que causaba en Santander la obra del joven Pancho Cossío [Ontañón y Moreiro, 1988]

3. *HAMPA. ESTAMPAS DE LA MALA VIDA* (1923)
DE JOSÉ DEL RÍO SAINZ: LA BOHEMIA EN LA VANGUARDIA

En los textos de la bohemia literaria española de finales del siglo XIX y principios del XX se expone cómo muchos artistas vivían en la precariedad económica, se describen tabernas, cafés y calles por donde deambulan junto a los artistas, maleantes y prostitutas y se critican los valores burgueses y la hipocresía social. Pero en esos mismos textos se asume el estilo de vida bohemio con cierto orgullo o fatalismo y se alardea del deseo de su rebeldía y libertad. En *Hampa. Estampas de la mala vida* el yo lírico, el poeta bohemio, se centra solo en evocar escenas de prostíbulos en su mayor parte portuarios, en las que no existe un interés lascivo, sino una representación naturalista impregnada de compasión y una impresionante fuerza expresiva, que confiere una nobleza artística a aquellos aspectos de la existencia que usualmente se consideran desagradables y repelentes, y, por tanto, quedan excluidos de la norma social. La figura de la prostituta y el mundo que la circunda ha renovado el arte de la Modernidad y de la Vanguardia. En torno a la prostituta han explorado los artistas temas y formas que superan la idealización romántica y el empirismo realista para reflexionar sobre el deseo, la soledad, la exclusión social, lo que les ha permitido exponer críticas a las normas sociales y morales. *Hampa. Estampas de la mala vida* recoge la tradición de *Las flores del mal* de Charles Baudelaire (1857) que refleja la vida bohemia de París y sus personajes marginales, incluyendo prostitutas, con quienes siente una mezcla de compasión y repulsión. *Las flores del mal* es el primer libro de poemas moderno porque ofrece un viaje desde el ideal hasta la muerte recorriendo la ciudad de París y percibiendo el mal, la perversión que circunda al yo lírico y la necesidad de huir hacia los paraísos artificiales de la embriaguez, el sueño, la poesía. *Hampa* se concibe también como un libro de viaje hacia el centro del corazón humano con el deseo de poner en valor su esencia: la angustia que late en el dualismo moderno. Otros poetas del

Modernismo literario también exaltaron la búsqueda de placeres mundanos, el exotismo, el pecado a través de la figura de las prostitutas, recordemos el poema «Sonatina» (1896), de Rubén Darío o el poema «Antífona» (1902) de Manuel Machado, que concluye con su verso: «¡Hetairas y poetas somos hermanos!» precisamente porque son excluidos sociales.

La segunda parte del título, *Estampas de la mala vida*, recuerda la descripción de tipos sociales recogidos en la trilogía «La lucha por la vida» de Pío Baroja, concretamente en *La busca* (1904). El protagonista, Manuel Alcázar, se codea con golfos y delincuentes de las afueras de Madrid. Ramón del Valle-Inclán incluye prostitutas en el ambiente bohemio y decadente de sus *Sonatas*, ambiente que también proyecta con maestría en *Luces de bohemia*, publicada en su primera versión en 1920 y en su versión definitiva en 1924, fechas próximas a la composición y publicación de *Hampa*. El concepto «estampa» en la segunda parte del título encaja con el carácter iconográfico del libro y recoge una tradición del siglo XIX en el que se reprodujeron los *Caprichos* de Goya en colecciones de estampas⁷. Además, la pintura de estampas o la écfrasis en cuadros de costumbres españolas son populares entre románticos y costumbristas, recuérdense las obras de Mariano José de Larra, Ramón Mesonero Romanos o Serafín Estébanez Calderón.

Esa tendencia naturalista que refleja estampas del mal vivir, llega a los años veinte convertida en bohemia literaria y cultural, de interés para la Vanguardia artística, porque era una forma de contracultura frente a las convenciones burguesas y permitía nuevas formas de expresión [Phillips, 1999]. La bohemia literaria está repleta de estos personajes de bajos fondos, excluidos y olvidados, que crean un universo social alternativo y diferente [Fuentes, 1999]. Los mendigos, las mu-

⁷ Los *Caprichos* de Goya se publicaron en una colección de ochenta estampas en 1799 y hay sucesivas reediciones y nuevas versiones. Se puede encontrar esta obra y sus versiones posteriores digitalizadas en Biblioteca Digital de Hispánica.

jeros de mala vida pululan en la noche por los antros y los callejones lóbregos. Muchos de los poetas se sienten atraídos por los excluidos sociales, y tanto la pluma como el pincel se encargarán de inmortalizarlos.

Sin duda *Hampa. Estampas de la mala vida* recoge la tradición y la completa con nuevas formas de expresión. Hasta 1923 no tenemos en España un libro de poemas ilustrado que describa la bohemia de los arrabales portuarios. La portada de *Hampa. Estampas de la mala vida* llama la atención del lector. La cubierta está impresa a dos tintas: en rojo sangre figuran el nombre del autor, el título de la obra, el lugar de publicación y la fecha; en verde salvia se vislumbra, como en transparencia, la figura del rostro de una mujer de rasgos estilizados, que mira fijamente al lector, apoyando su barbilla en un triángulo opaco y enmarcada con una especie de tirabuzones que sirven para centrar más la mirada en ese rostro callado –pero inquisitivo y exótico– que tiene aspecto de careta étnica. En la página de créditos aparece una ilustración que representa en rojo sangre un árbol con tres troncos que entrelazan sus raíces y ramas. En el fondo aparece la silueta de medio sol con rayos simulando un amanecer. Estos paratextos sirven de preámbulos entre el mundo exterior y el interior, e invitan a la lectura. Ya desde la portada se plantea la lectura como una combinación entre texto e imagen [Genette, 1997].

La ilustración de un texto ha de entenderse como una forma de explicar la imagen mental motivada por el texto, es decir, la ilustración aporta contenido a las ideas, a los conocimientos, a los hechos. La ilustración de libros durante la Modernidad tiene un papel cultural porque ofrece un catálogo visual del mundo moderno, y así se plasma en *Hampa* [Martínez Moro, 2004: 64]. El libro contiene 21 xilografías que anteceden a sus respectivos poemas y se distribuye en cuatro partes: 1) Ofrenda, con un poema titulado «Vieja Claudia»; 2) Mancebías de España, con ocho poemas cuyos son «Burgos», «Ferrol», «Calle de Ceres (Madrid)», «Bilbao», «Málaga», «Melilla», «Cartagena» y «Gi-

jón»; 3) Estampas de la mala vida, con otros ocho poemas: «La vendedora de sus hijas», «La caridad del chepa», «Las señoritas tanquistas», «El niño de la mancebía», «La que dormía en el café», «El que mató al chaval», «Las mendigas de los *dockes*» y «Los antros lóbregos», por último; 4) Flores de pecado, con cuatro poemas más: «Epílogo de un poema», «Cora y Enriqueta», «Salutación lírica» y «Apelación».

Llama la atención la unidad del libro, concebido como un conjunto estructurado en torno a la idea de viaje. El yo lírico va parando en sucesivas estancias para describir estampas y anécdotas relacionadas con la vida en los prostíbulos. La ofrenda inicial, dedicada a una prostituta llamada Claudia y la apelación final, evocando la empatía de las mujeres lectoras, enmarcan un contenido sujeto a denunciar públicamente el abuso que se hace de estas mujeres, poniendo en evidencia cómo los hombres se aprovechan de sus servicios y la sociedad no hace nada para apoyarlas. No extraña, pues, al lector la cita de Óscar Wilde que precede el libro: «The books that the world calls immoral are books that show the world its own shame». Si Valle-Inclán ofrece en su obra dramática *Luces de bohemia* una crítica mordaz a la sociedad española de principios de siglo XX, usando como técnica de vanguardia el esperpento; José del Río muestra en versos su compromiso estético y moral con los bajos fondos de la sociedad para manifestar las injusticias sociales, su miseria y marginación. En ambas obras se pinta la decadencia, bien representada en un poeta ciego, o en la mujer prostituta. Los lectores toman conciencia –siguiendo a Óscar Wilde– de que la inmoralidad no está solo en los libros, sino que estos reflejan una realidad existente en la sociedad española.

La artistas y prostitutas conviven en el parnaso parisino a la hora de hablar de bohemia. Desde el Romanticismo los artistas se alejan de las formas convencionales de vida y encuentran en lo marginal su inspiración, por empatía con seres excluidos de una sociedad cada vez más materialista y homogénea. Será el francés Henry Murger y sus *Scènes de la bohème* (1851) quien consagra el término entre los artistas y dibu-

ja escenas de los barrios franceses más desfavorecidos; principalmente, el Barrio Latino, criticando los cimientos de la cultura burguesa y creando una apología contracultural que recogerán los poetas llamados malditos –Baudelaire, Rimbaud y Verlaine– cuya fuerza poética terminará diseminando la bohemia por toda Europa. En España, el primer hito de la bohemia se lo debemos a Enrique Pérez Escrich quien publica en 1864 su novela autobiográfica *El frac azul: memorias de joven flaco*, donde se critica la sociedad de Madrid, convertido en un inmenso hospicio donde se refugian todos los desheredados, todos los soñadores, todos los perdidos de España. Otro hito es la obra de Ernesto Bark *La santa bohemia*, publicada en 1913 como panfleto político y manifiesto literario en el que se pretende delimitar los principios y objetivos de la bohemia en España como expresión del Romanticismo tardío, el decadentismo y el costumbrismo, y en el que se ensalza la figura del vagabundo y la prostituta. El ciclo de la bohemia literaria se cierra en los años veinte. Ramón del Valle-Inclán parodia la vida bohemia en su ya conocida obra y termina canonizando, gracias a su fama, un estilo de vida bohemio, tal y como Miguel de Cervantes hiciera con su *Quijote* y los libros de caballerías. *Hampa. Estampas de la mala vida* confirma este final del ciclo bohemio a través de la crítica social y la estética de Vanguardia [Luengo López, 2009]. Estos libros configuran un canon de la bohemia literaria, cada uno en su género.

4. HACIA UNA LECTURA TEXTICÓNICA DE *HAMPA. ESTAMPAS DE LA MALA VIDA* O SOBRE CÓMO LA BOHEMIA SE REESCRIBE EN LA VANGUARDIA

El objetivo es ahora analizar cómo dialogan poesía e ilustración en la Vanguardia a propósito de la edición de *Hampa* en 1923. Para ello, viene bien volver sobre el artículo de Luz Aurora Pimentel titulado «Écfrasis y lecturas iconotextuales» publicado en 2012 donde se

ofrece una tipología sobre la naturaleza descriptivo-narrativa entre «objeto plástico» –así denomina la experta mexicana a la imagen cuando ilustra un texto– y el texto. En la descripción textual de un objeto plástico se ponen en juego la selección y organización de los detalles, la vivencia, la agudeza visual y la competencia léxica del escritor. lo que da lugar a una «lectura iconotextual» en la que la imagen es anterior al texto. En el caso *Hampa. Escenas de la mala vida*, en cambio, el «objeto plástico», la xilografía, representa lo descrito y narrado en el poema, es decir, estamos ante una écfrasis invertida: «objeto plástico» –las xilografías– complementan y enriquecen el poema. Si Luz Aurora Pimentel propone el término de «lectura iconotextual» para hablar de la écfrasis, bien se podría denominar «lectura texticónica» a aquella que ofrece una interpretación armoniosa del texto y el «objeto plástico» que lo representa. Esa es la interpretación de las 21 xilografías que ilustran los 21 poemas de *Hampa. Escenas de la mala vida* y que se convierten, durante el proceso de lectura, en «objetos icónicos», es decir, representaciones gráficas de personajes y escenas aludidas en los poemas. El entretenido proceso de lectura de este libro implica, por un lado, observar detenidamente el objeto icónico que precede a cada poema, después leer el poema para entenderlo desde el punto de vista lírico y para completar el significado icónico de la ilustración. De esta manera el texto enriquece el significado contextual de la imagen y el estilo de la imagen proyecta el significado lírico del poema, trascendiendo la circunstancia al ámbito de la estética vanguardista. Comprobemos ahora los recursos de los que se valen tanto poeta como ilustrador para enriquecer este diálogo artístico.

Los poemas de *Hampa. Escenas de la mala vida* pueden interpretarse siguiendo «figuras de pensamiento» descriptivas o pintorescas que ayudan a realzar dentro del discurso las ideas del autor sobre la prostitución en España. Son cuatro las figuras que se repiten en los poemas: la prosopografía, la etopeya, el retrato y la topografía.

En todos sus poemas, José del Río hace uso de la prosopografía para pintar con breves trazos el físico de las prostitutas. En el poema de «La vieja Claudia» se mencionan «los senos y blandos cariños / de alegres muchachas» [1984a: 7]. En «Calle de Ceres (Madrid)» se describe así a las rameras:

Las caras esqueléticas en que sangra el carmín,
Son como una carátula para un ardid escénico
Y en torno de ellas huele como en un botiquín
Mezclado con perfume barato, a ácido fénico.

Visten con faldas cortas y con blusas ligeras
Imitando tocado de piernas tobilleras;
¡Ellas en las que nada queda de puro y fresco!
Y sus caras horribles sobre las puras galas
Os estremecen como el contacto grotesco
De un mochuelo que al paso os rozó con sus alas

Tararean canciones canallas y molestas
Y a vuestro oído hacen proposiciones viles;
A todos los ultrajes se os ofrecen dispuestas
En tálamos recónditos de sórdidos cubiles
Para que encontrasen un buen comprador [23]

Las características externas de las prostitutas son pinceladas que describen rostros pintados y senos blandos que se completan con ciertos rasgos de sus vestidos, ligeros y cortos. En ocasiones la prosopografía se adapta al lugar de origen. En «Cartagena», el yo lírico busca a la Sevillana y la describe en el dintel oscuro del zaguán como si de una sultana se tratase. En «Málaga» las prostitutas están vestidas como flamencas:

Estas pobres mujeres entre chillonas gasas
Y corpiños de seda y calañés sombrero
Imitan las figuras de las cajas de pasas
Las cajas de pasas que van al extranjero.

En un andalucismo de burda pandereta:
 El chal y los madroños, la flor y la peineta
 Y los convencionales y absurdos “tocaos”;
 Todo está preparado para que una completa
 Visión de colorismo se lleven los milores. [31]

Esta descripción incluye a veces detalles de la apariencia, la vestimenta, la expresión, los gestos y otros aspectos visuales que ayudan a formar una imagen mental de la prostituta. Se consigue así una representación a través de unas cuantas palabras que se acumulan con agilidad para que los lectores puedan visualizar a los personajes en escenas dinámicas y contextualizadas.

Más detallada es la descripción del carácter, sentimientos, moral y cualidades psicológicas de las prostitutas que constituyen una etopeya de su comportamiento y personalidad con las que empatiza el yo lírico. Estas etopeyas las utiliza José del Río para que los lectores entiendan mejor la necesidad de redimirlas de su miseria. En el poema «La vieja Claudia» se dice:

Y a las mil muchachas que tu consagraste
 En el rito impuro de Venus, buscabas
 No el envilecerlas –mi palabra baste
 Como testimonio; – no hacerlas esclavas,
 Sino redimirlas de la hosca miseria,
 Que tú imaginabas que era lo peor,
 Y mostrarlas lindas en tu alegre feria
 Para que encontrasen un buen comprador. [8]

Las rameras de «Melilla» muestran su antipatía a los militares regulares, de tercio y a la policía. El poeta empatiza con las prostitutas y las muestra como víctimas de la sociedad porque realizan un trabajo que les repugna, pero, si lo hacen, es para alimentar a su familia y poder comprar calzado para un niño. Estas mujeres, víctimas sociales, son en muchos casos creyentes o, por lo menos, están acompañadas de sím-

bolos religiosos: «En sus antros donde siempre hay crucifijos / o los santos gratos de sus devociones» [8].

En algunos poemas, prosopografía y etopeya se hermanan en un retrato completo de la prostituta, abarcando lo interno y lo externo, su comportamiento y sus emociones. José del Río destaca personajes con voz propia a los que pone nombre y apellidos en algunos casos. De esa manera logra individualizar el mundo de la prostitución en mujeres de carne y hueso. En «Ferrol» aparece el retrato de La Piñona: «[...] es como la madre abadesa / de la cofradía; es vieja y obesa, / se emborracha de agrio vino del Riveiro / y con su amante parte lecho y plano / [...] La Piñona entonces sueña en el boato, / manda que descorche coñac el mulato / y dice, embriagada de placer senil / como si al pasado tendiese sus redes: / –Conmigo una noche durmió Villamil cuando era un muchacho de la edad de ustedes...» [20]. Esa voz de estilo directo con la que termina el poema denota dominio de la situación y prestancia frente a los señoritos, guardia marinas y oficiales que visitan su mugriento tugurio. Quizá el poema donde aparecen mejor retratadas las prostitutas es «Cora y Enriqueta» [95] dos mujeres de personalidad muy distinta: Enriqueta es «un clavel sangriento y fresco» [95], y Cora «una balsámica violeta». Si sus caracteres son diferentes, los ojos son similares: «bellos ojos», «trincheras de Cupido» [95]. Lo mismo se puede decir sobre el retrato de Anita Delgado en «Salutación lírica» [100], reflejo de la mujer española («rosa fresca y fragante») de quien se enamora un príncipe indio. Se trata de una historia real de una mujer malagueña que ha sido contada con todo lujo de detalles por su biógrafa, Elisa Vázquez de Grey, en varios libros.

En la primera parte del poemario, dedicada a «Mancebías de España», se hace uso de la topografía o descripción de los lugares, en este caso los prostíbulos, para ambientar las escenas de mala vida en distintas capitales de España. Todos los poemas comienzan con una localización de los hechos. En «Burgos» comienza así:

La calle tiene el nombre de un héroe medioeval;
 Huele a humedad de siglos y a vieja judería;
 Al fondo se recorta la enorme catedral,
 Entre cuyos encajes de piedra muere el día. [...]

 Una luz cadavérica muestra la mancebía,
 Donde se rinde culto al pecado mortal.
 Entramos. Junto al fuego de un brasero sentados,
 Taciturno y mudos, están cuatro soldados [...] [15]

Y en «Ferrol» describe:

Calle soleada del viejo Ferrol,
 Calle de San Pedro, con tus acusados
 Matices de alegre camino español;
 Calzada alfombrada de musgo y de sol,
 De cantos rodados. [...]

 Calle de San Pedro, albergue del hampa,
 No eres esa hosca y fúnebre estampa
 De la calle clásica de las meretrices,
 Eres algo alegre y algo solariego,
 Todas las rameras son gentes felices
 y sanas que huelen a campo gallego [19]

Como si de un pintor se tratara, el poeta José del Río organiza la topografía de sus poemas y dispone objetos de forma jerarquizada. Este viaje afectivo a la entraña de los prostíbulos logra que el lector dimensione o vislumbre aspectos que superan lo que se ve a simple vista. Además, como hiciera Baudelaire en sus *Flores del mal*, convierte el poemario en un viaje a la entraña del hades humano. Se pretende, así, superar el espacio urbano de Burgos, Ferrol, Madrid, Bilbao, Málaga, Melilla, Cartagena y Gijón para proyectarlo sobre un estado del alma en el que el desconsuelo, el lamento y la compasión lleguen hasta los lectores.

Estas figuras del pensamiento se ven enriquecidas mediante la descripción de las escenas que segmentan la narración, permitiendo que

el lector siga una historia concreta, individual. Como si de una obra de teatro se tratara, en *Hampa. Escenas de la mala vida* las prostitutas, los militares y el propio yo lírico entran y salen del escenario de la bohemia, dialogan e impulsan las acciones para comprometer éticamente al lector a través de su empatía con las protagonistas. La escena más cruel se ofrece en «La caridad del Chepa», título irónico donde los haya, pues llega al mesón del Chepa una joven con paso quedo, cansada y con miedo. Sus padres han muerto en Madrid y se muda de ciudad sin dinero. El mesonero le ofrece una habitación y le dice:

Te enseñaré tu cuarto –agrega el Chepa.
Y con la moza a un alto pajar trepa.
Oímos desde abajo un grito, un ruego;
Súplicas y amenazas. Nada iguala
Al horror del instante. Baja luego
El Chema y dice revolviendo el fuego:
—¡Vaya con la chiquilla! ¡No está mala! [56]

Asistimos, así, a una violación en la que nadie nace nada –ni siquiera el yo lírico– y la injusticia se consuma. En todos los poemas hay alguna escena en la que se demoniza a quienes hacen uso de los servicios de las prostitutas: un señor a quien le blanquea el pelo [«Calle de Ceres (Madrid)», 23], un inglés [«Málaga», 32], aviadores, capitanes, jefes de batallones [«Melilla», 36], soldados armados [«Cartagena», 41], adustos capitanes e imberbes pilotos [«Gijón», 45] marinos borrachos, grumetes imberbes y barbudos machos [«La vendedora de sus hijas», 52], el piloto galante [«El epígono de un poema», 89]. Todos ellos son los verdaderos responsables de la situación de estas mujeres porque son quienes les pagan.

En «El niño de la mancebía» [63] el cinismo queda redimido a través de una escena religiosa de amparo y recogimiento: «¡Pobre niño nacido en la hosca mancebía, / pobre carne formada para el odio y la presa; / yo he soñado al mirarte que hasta tu cuna fría [...] llega todas las no-

ches la azul Virgen María» [63]. Es el yo lírico quien redime a las prostitutas y sus circunstancias al contemplar escenas crueles con ojos de misericordia.

A las figuras de pensamiento y la individualización en la descripción de escenas se suman aspectos de estilo de marcado tono expresionista que denota compasión por las prostitutas y fustiga a sus clientes. La culminación de esta actitud se deja ver en el último poema titulado «Apelación» [103-104] en el que tacha de inmorales a los hombres que frecuentan la compañía de las meretrices e implora a las lectoras («burguesas románticas, sensitivas Ofelias») que sean sus jueces y se justifica:

La vida es una sima y en su fondo profundo,
Oculto por la capa de un espejo radioso,
De un rosicler jocundo,
Hay mucho negro légamo, hay mucho turbio poso [103]

El yo lírico implora a la caridad de mujeres que son capaces de prestar auxilio a víctimas inocentes. Él mismo justifica su libro precisamente como expresión de su remordimiento:

Yo llevo en mi conciencia como un remordimiento,
El grito que mil veces oí en un meretricio,
El doliente lamento:
“Sácame de este infierno; redímeme del vicio” [103]

Esa expresión, crítica con la doble moral burguesa y la apelación a las mujeres para que comprendan el verdadero objetivo de su libro, busca un impacto psicológico en los lectores y un compromiso social al más puro estilo regeneracionista: la cruel realidad no aparece deformada, sino redimida, a través de la palabra poética.

Cada poema cobra vida a través del dinamismo de las acciones descritas, lo que incide en la espontaneidad de los hechos. En «El que mató al chaval», llega al prostíbulo El Chaval con gana de bronca, pero

logran aplacarlos. Al amanecer una pareja de guardias se encuentran el cuerpo de El Chaval «roto por fiera herida» y rápidamente la policía encuentra al asesino en la cama junto a su novia y se lo llevan preso. En algún caso, da la impresión de que algún poema está inacabado, pero eso mismo incrementa la emoción: en «La embarazada» no se llega a ver el fruto de su vientre, simplemente se dice: «del vientre hidrópico como fruta podrida... / en el monstruoso parto que lo resuelva todo» [71]. La historia de «La que dormía en el café» también se resuelve con agilidad recordando cómo de joven triunfaba, después vino sola con hombres misteriosos y «Hoy ya se queda sola sin que nadie la llame» [67]. Solo de vez en cuando un cochero borracho se la lleva en su coche «para saciar con ella algún capricho infame» [67].

Cada poema está precedido por una ilustración, lo que permite una lectura armoniosa y enriquecedora entre texto e imagen y completar así la «lectura texticónica». El poema y su imagen icónica interactúan complementándose y en todos los casos. Pero se observa que hay imágenes⁸ que podríamos calificar de más realistas y otras en las que apenas se ve clara la imagen y solo se entiende una vez que se ha leído el poema. En el primer caso de Cora y Enriqueta son fácilmente identificables en el objeto icónico: Enriqueta es la de pelo oscuro, con carácter sanguíneo y espontánea, y Cora la figura de la derecha de carácter más lánguido y balsámico. En cambio, en «Las mendigas de los *dockes*» no se distinguen las formas de las mujeres, sometidas con simples trazos a una descomposición cubista de grúas inmóviles en el muelle.

Se observan, además, otros detalles con relación al diálogo entre el poema y el objeto icónico que trata de representarlo. A veces se detecta una fragmentación de las formas propia del Cubismo en el objeto icónico que ilustra el poema «La caridad del Chepa» en la que la mujer, el

⁸ Se pueden ver algunas de estas imágenes en la web del Museo Carmen Thyssen de Málaga, en el que en 2022 se exhibieron xilografías de Solana, Cossío y Bores. También se pueden ver las ilustraciones pinchando en el icono del libro, en venta en esta web: <https://biblio.es/libro/hampa-estampas-mala-vida-versos-maderas/1385792954>.

pajar y el mesonero se vislumbran a la luz de lo que se puede leer en el texto. Pancho Cossío decide en este caso representar la violación de la joven huérfana, manifestando la crueldad del agresor con un antebrazo vertical que cae, cual daga, sobre el cuerpo de la inocente muchacha.

A veces se representan distintos planos en un único objeto icónico, como en «Málaga» cuyo contenido no es evidente a primera vista. Hay que fijarse mucho para ver los brazos arqueados de una bailarina sevillana con sombrero y moño, sobre el rostro oculto de otra figura que podría ser el inglés que se encapricha de ella.

La geometrización de las figuras queda patente en la xilografía que ilustra «Burgos» en la que aparecen tres mujeres con rostros que parecen tallados con cuchillos, como las máscaras de Picasso en «Las señoritas de Avignon». Sus brazos, pechos, ojos y pómulos triangulares componen figuras planas de gran expresividad. Son figuras que se exhiben y quedan marcadas por la espera.

Llamativa es la abstracción y representación indirecta que lleva a convertir el objeto icónico no en un mero objeto real, sino en el símbolo de la prostitución que intenta redimir a través de halos rayados y llameantes, circunscribiendo algunas xilografías, como es el caso de «Vieja Claudia» y «La embarazada», representadas con la simplicidad de deidades paganas desde el punto de vista icónográfico. El tema de la prostitución refleja una realidad cruda y el objeto icónico representa figuras distorsionadas y estilizadas.

El uso del color rojo sangre sobre blanco llama la atención sobre los objetos icónicos y sobre el tema mismo de denuncia de la prostitución. Recordemos cómo la ilustración más frecuente en los libros de esta época utiliza el negro para delinear figuras, objetos y ambientes. En este caso las escenas están representadas con perfiles blancos, en el no color, en la talla del buril. Este estilo de ilustración tiende a favorecer la experimentación con la forma y la perspectiva, a menudo incorporando elementos geométricos y una composición asimétrica que descompone y reconfigura la realidad en fragmentos que parecen obe-

decer a una lógica interna propia, más que a la mimesis exacta del mundo natural. El uso del blanco y negro en estas ilustraciones no es meramente una limitación cromática, sino una elección deliberada que realiza el juego de contrastes, sombras y luces, y la interacción dinámica de las formas. A través de esta paleta restringida, los artistas vanguardistas invitan al espectador a una introspección más profunda, donde la interpretación se hace tan personal y variada como los matices que se pueden encontrar entre el absoluto negro y el puro blanco. En suma, las ilustraciones vanguardistas en blanco y negro se definen por su ruptura con la imitación de la naturaleza, su exploración de la abstracción y su búsqueda de una expresividad que trasciende los límites del color para hablar en el idioma universal de la forma y el contraste.

Desde la teoría multimodal que manifiesta la relación intersemiótica entre el lenguaje verbal y la imagen iconográfica se puede afirmar que en este caso todas las asociaciones comentadas enriquecen no solo el texto en sí, sino el propio legado cultural [Stöckl, 2004: 14]. Las ilustraciones de este libro tienen su valor de forma independiente –leídas como parte del significado del poema– pero, además, existe en un contexto pragmático que le vincula –por un lado– a una acción concreta, y –por otro– un contexto complementario en el que se pueden ver todas las ilustraciones como una colección completa que muestra un estilo propio y un deseo de superar esa realidad mediante la búsqueda de formas de expresión nuevas. Es así como creemos que poesía e ilustración utilizan el tema de la prostitución para redimirlo de su pobreza ética y moral proyectándolo hacia la bohemia y la vanguardia ultraísta y expresionista de los años veinte.

CONCLUSIÓN

La obra de Río Sainz es testimonio de un periodo de efervescencia creativa en el que los jóvenes españoles se sentían herederos de la tra-

dición, pero buscaban nuevas formas de expresión, acordes con los movimientos de vanguardia europeos. Al contextualizar y analizar la obra *Hampa. Estampas de la mala vida* se pone de manifiesto cómo el yo lírico muestra preocupación por la situación social de las prostitutas para sensibilizar a los lectores. El pintor refuerza con trazos vanguardistas la empatía de los artistas hacia estas mujeres. Este análisis contribuye a una comprensión más profunda de cómo el diálogo entre el texto y la imagen puede actuar a la vez como espejo y motor del cambio cultural. En el análisis que se ha llevado a cabo se ve cómo las figuras de pensamiento, la descripción de escenas y el estilo poético superan el mero realismo costumbrista para aproximarse, mediante la selección de términos y la estilización de imágenes, a la poesía de vocación expresionista. Paralelamente, la lectura texticónica permite concluir que las técnicas iconográficas posibilitan el tránsito desde la poética bohemia, figurativa y modernista, a la ilustración gráfica con tintes ultraístas y lenguaje expresionista que superan la mera ornamentación para cargar al poema de circunstancia y compromiso, como se aprecia en las vibrantes xilografías con las que Pancho Cossío ilustra este libro.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Andrew A. (2019): «La revista Tableros dentro de la trayectoria ultraísta», *Mediodía. Revista Hispánica de Rescate*, 2: 118-133.
- AREÁN, Carlos Antonio (1961): *Véinte años de pintura de Vanguardia en España*, Madrid, Editora Nacional.
- AURORA PIMENTEL, Luz (2012): «Écfrasis y lecturas iconotextuales», *Poligrafías. Revista De Teoría Literaria y Literatura Comparada*, 4. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343> [12-1-2024].
- CASTAÑEDA PÉREZ, Manuel (2016): *La obra de José del Río («Pick») como modelo de comunicación moderna*, Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- CRESPO LÓPEZ, Mario (2014): «José del Río Sainz, Pick, en el contexto de la Generación del 27», *Altamira, Revista del Centro de Estudios Montañeses*, 85: 55-68.

- ESTEBAN, José (2007): «Introducción a la bohemia», *Dossiers Feministes*, 10: 13-21 <https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102537> [12-1-2024].
- FUENTES, Víctor (1999): *Poesía bohemia española, Antología de temas y figuras*, Madrid, Celeste.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Nuria y SAZATORNIL RUIZ, Luis (2004): *España en sombras: de Goya a Solana: Colección*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GENETTE, Gérard (1997): *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GUTIÉRREZ SOLANA, José (2000): *La España negra*, Granada, Comares.
- LUENGO LÓPEZ, Jordi (2009): *La otra cara de la bohemia: entre la subversión y la resignificación*, Castelló de la Plana, Universidad Jaume I, Servicio de Comunicación y Publicaciones.
- MARTÍNEZ MORO, Juan (2004): *La ilustración como categoría, una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, Gijón, Trea.
- MÁS Y LAGLERA, José (1923): *Hampa y miseria*, Madrid, Editorial Atlántida.
- ONTAÑÓN, Santiago y MOREIRO, José María (1988): *Unos pocos amigos verdaderos*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- PEÑA OLIVAS, José Manuel de la (2019): *El Ultraísmo en España*, 1ª ed. de 1925, Sevilla, Renacimiento.
- PÉREZ ESCRICH, Enrique (1864): *El frac azul: episodios de un joven flaco*, Madrid, Establecimiento tipográfico-literario de Manini Hermanos.
- PHILLIPS, Allen W. (1999): *En torno a la bohemia madrileña, 1820-1925. Testimonios, personajes y obras*, Madrid, Celeste.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth (ed.) (2016): *Sinergias para la Vanguardia española (1898-1936)*, Granada, Libargo.
- QUINTANA PAREJA, Emilio y PALKA, Ewa (1995): «Jahl y Paszkiewicz en *Vltra* (1921-1922): dos polacos en el nacimiento de la Vanguardia española». *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 11(1): 120-138.
- REGOYOS, Darío de y VERHAEREN, Émile (1899): *España negra*, Barcelona, Pedro Ortega.
- RÍO SAINZ, José del (2021): *Versos de guerra, mar y hampa*, ed. J. A. González Fuentes, Sevilla, Renacimiento.
- ____ (2000): *Poesía*, ed. L. A. de Cuenca y J. del Río Mons, Granada, Editorial Comares.
- ____ (1999): *Versos del mar y otros poemas*, Santander, Librería Estudio de Santander.
- ____ (1984a): *Hampa. Estampas de la mala vida*, Il. de Francisco G. Cossío, edición facsímil del original de 1923, Torrelavega (Santander), Cuévano.

- ____ (1925): *Versos del mar y otros poemas*, Santander, Diputación Provincial de Santander.
- ____ (1923): *Hampa. Estampas de la mala vida*, Il. de Francisco G. Cossío, Santander.
- ____ (1922): *La belleza y el dolor de la guerra. Versos de un neutral*, Valladolid, Viuda de Montero.
- RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo (1977): «La hora de la Vanguardia», en VV. AA. *Santander y la Vanguardia. 1900-1960* (Santander, UIMP), 11-12.
- SALAZAR, María José et al (2000): *Francisco Bores, dibujos*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2008): *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la Guerra Civil*, Gijón, Trea.
- STÖCKL, Hartmut (2004): «In between modes: Language and image in printed media», en *Perspectives on Multimodality*, eds. E. Ventola C. Charles y M. Kaltenbacher (Amsterdam, John Benjamin Publishing), 9-30.
- TORRE, GUILLERMO DE (2023): *Literaturas europeas de Vanguardia*, ed. J. M. Barrera López, Sevilla, Renacimiento.
- VV. AA. (1999): *Francisco Bores, el Ultraísmo y el ambiente literario madrileño (1921-1925). Catálogo de exposición*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

