

## Neopopularismo y japonismo en *Poema del campo*, de José María Hinojosa

### Neopopularism and japaneseism in *Poema del campo*, by José María Hinojosa

Lydia S. RODRÍGUEZ MATA  
(Universidad de Málaga)  
lydia.rodriguez.mata@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-7363-6147>

**RESUMEN:** La obra poética de José María Hinojosa no ha recibido una merecida atención y tratamiento en la mayoría de las antologías y estudios realizados sobre el grupo poético del 27. Injustamente calificado como «poeta menor», sus creaciones no han gozado del protagonismo que sí han tenido las de otros compañeros. A lo largo de las siguientes páginas, analizamos su primera obra, *Poema del Campo*, a la luz de dos líneas estéticas importantes en la década de 1920: neopopularismo y japonismo lírico.

**PALABRAS CLAVE:** José María Hinojosa, Grupo poético del 27, Neopopularismo, Japonismo lírico, Poesía pura, Lírica popular, Poesía oral, Vanguardia.

**ABSTRACT:** The poetical works of José María Hinojosa have not received the attention and treatment they deserve in most of the anthologies and studies carried out on the Poetic Group of 27. Unjustly qualified as «minor poet», his creations have not enjoyed the prominence that other writers had. Throughout the following pages, we analyze his first work *Poema del Campo*, in the light of two important aesthetic movements in the 1920s: neopopularism and japaneseism.

**KEYWORDS:** José María Hinojosa, 27 Group, Neopopularism, Japaneseism, Pure poetry, Popular poetry, Oral poetry, Avantgarde.

## INTRODUCCIÓN: HINOJOSA, PERFIL DE UN POETA DESDIBUJADO

Ibas cantando, y en tu voz  
como una flor silvestre había  
[...]  
Ibas cantando, y tu canción  
rodó nostálgica, infinita.  
(Pérez-Clotet, 2005: 291)

El caso de José María Hinojosa (Campillos, 1904-Málaga, 1936), al que se le atribuye la introducción de la poesía surrealista en España, se suma a la lista de poetas menos conocidos y a menudo ignorados en la historia de las letras españolas del primer tercio del siglo XX.

Con Manuel Altolaguirre y José María Souvirón, fundó la revista malagueña *Ambos*, donde aparecieron sus primeros textos, publicación que alentaría la aparición de la fervorosa *Litoral* en 1926, a cuya dirección se uniría en 1929, hermanando a poetas como Alberti, Lorca, Aleixandre, Cernuda y a pintores como Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Bores y Benjamín Palencia, entre otros. Hinojosa es miembro, por tanto, de pleno derecho del grupo poético del 27, que reúne en España a escritores de la joven literatura que sacan a la luz sus primeras obras en torno a 1925, en el polémico escenario de los primeros movimientos de vanguardia, con una clara voluntad renovadora y de proyección hacia Europa.

Aunque Hinojosa tuvo una destacada participación en *Litoral*, tras su fallecimiento, el silencio y la exclusión pesaron sobre su creación hasta prácticamente la década de los setenta, momento en que la Excma. Diputación de Málaga editó su obra completa y aparecieron los primeros estudios. Hasta esa fecha, a pesar de haber sido «mártir» del bando de los sublevados al comienzo de la guerra civil, no recibió ningún homenaje ni su obra fue promovida durante la dictadura franquista, quizás para eludir cualquier comparación con la muerte de Lorca (Morelli, 2005: 147) o debido a esa paradójica posición de moderno en la literatura y conservador en la política (Sánchez Rodríguez, 1995: 5), lo que le excluyó de muchas antologías, a excepción quizá de la de César González Ruano (1946), la de José Luis Cano (1952) o el pequeño opúsculo que Ángel Caffarena publicó en Málaga con poemas de Hinojosa (1962).

La actividad literaria del poeta fue impulsada, fundamentalmente, por sus paisanos Emilio Prados, con el que se inicia en la literatura cuando tenía dieciocho años, y Manuel Altolaguirre, quien recordaba la brevedad y el carácter monotemático de sus primeras composiciones —«siempre sobre temas del campo»—, lo que le valió el apelativo del «poeta “ya está”», porque al terminar de leer un texto concluía con esas palabras (Altolaguirre, 1986: 54).

Sin embargo, su presencia no fue vista con buenos ojos por todos los del grupo. Por un lado, su origen pudiente y generosidad despertaban envidias (Altolaguirre, 1986: 55). Por otro lado, su «confesado antirrepublicanismo» (Chica Hermoso, 2005: 67), las mofas y críticas hacia sus creaciones y el temprano abandono de la literatura a los veintisiete años han contribuido bastante al silencio y desconocimiento de este escritor.

NEOPOPULARISMO Y JAPONISMO LÍRICO EN *POEMA DEL CAMPO*

La consigna que une a los autores del 27 se traduce en la eficaz fórmula de tradición más renovación, que, en línea con el espíritu que impulsa la labor del Centro de Estudios

Históricos, tan frecuentado por Hinojosa, conforma esa «depuración de la mirada» (Soria Olmedo, 2003: 37), que se encuentra desde muy pronto en la clara voluntad de redescubrir y recrear una valiosa herencia literaria: la de los romanceros y cancioneros cultos y populares.

En la década de 1920, el modelo impulsado se concreta en obras tan destacadas como *Romancero gitano* de García Lorca, *Marinero en tierra* de Rafael Alberti, *Andalucía la Baja* de Fernando Villalón, o *Versos y estampas* de Josefina de la Torre, que muestran los hallazgos de estos autores: temas, formas y procedimientos de la lírica popular y del folklore.

En 1925, José María Hinojosa costea la edición de su primer libro. En junio de ese año sale de la imprenta Maroto *Poema del Campo*, del que dan noticia dos breves reseñas anónimas, aparecidas en *Alfar* y en *Revista de Occidente*. Formalmente, además de responder a las diferentes estéticas de la época, el libro es el diálogo del poeta con su realidad inmediata y común desde la infancia: los campos y olivares de Campillos y Alameda retratados de forma límpida y magnífica en unos versos que funcionan como perfectas instantáneas.

El título de la obra confirma la importancia que tienen la naturaleza, el mundo rural y sus labores para el poeta y alude implícitamente a esos cantos asociados a la actividad agrícola, porque *Poema del Campo* también será, como veremos en estas páginas, esa música del trabajador que acomoda su repertorio lírico —sus canciones— a las faenas y que puebla la soledad de sus largas horas con la compañía del canto, que tanto atrajo a coetáneos como Lorca, Alberti, Buendía<sup>1</sup> o Moreno Villa<sup>2</sup>.

Hinojosa, «contemplador gozoso de la naturaleza» (Neira, 1999: 6) al igual que otros compañeros de grupo<sup>3</sup>, nos hace partícipes de su observación a lo largo de los poemas, en los que encontramos imágenes del campo en distintos momentos del día, tierras cultivadas y en barbecho, la siembra y recolección según las estaciones, etc.

Estructuralmente, el libro se divide en dos secciones («Poemas para alguien» y «Campo») en las que confluyen cuatro corrientes de la década de 1920: poesía pura, neopopularismo, vanguardia (especialmente ultraísmo) y japonismo, cuya práctica empezaba a ser común entre los poetas españoles y ya contaba con obras como *Nuevas Canciones* (1924), de Antonio Machado, y *Eternidades* (1918), de Juan Ramón Jiménez, emparentadas con el tanka y haiku<sup>4</sup> japoneses por la concisión y la densidad del sentido (Díez-Canedo, 1920), es decir, por su capacidad de quintaesenciarse<sup>5</sup> y ser verdaderos «telegramas poéticos» (Gómez de la Serna, 2014: 68).

---

<sup>1</sup> «Fantasía popular, poeta inmenso lleno de dulzor de miel, que se derrocha en las vendimias y en las siegas» (Buendía, 1923b: 1).

<sup>2</sup> «Quien vive en Andalucía está bañado desde niño en cantares, porque cantan las criadas y cantan los campesinos» (Moreno Villa, 1976: 55).

<sup>3</sup> Rogelio Buendía deja constancia de su amor por las flores en una obra de título muy sugerente, *Guía de jardines* (1928), y a través de su epistolario: «Ha habido un rosal que ha dado una rosa maravillosa... rojo fuerte, el color y aterciopelada. Cuando estaba a medio abrir era el más bello poema» dice en una carta de abril de 1955 (Buendía, 1999: 12).

<sup>4</sup> Breve composición poética japonesa de 17 sílabas en tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente cuyo origen se encontraría en el *hokku*, o «verso generador», de una obra *renga* (Ramos Fuentes, 2024: 18).

<sup>5</sup> «Los hai-kais son poemas finos, pulidos, de fondo lírico quintaesenciado» (Buendía, 1923a:1).

El término japonismo fue acuñado por el crítico de arte y coleccionista francés Philippe Burty en 1872 al titular con ese nombre una serie de breves artículos publicados en la revista *La Renaissance Littéraire et Artistique*. De los textos se extraen ideas interesantes como la definición japonismo, una admiración por los objetos japoneses que alcanza el espíritu o la esencia del aficionado al arte:

Cuando me disponía a ordenar mis notas [...], leí en [...] un importante periódico estas palabras desdeñosamente cortantes: «...El *japonismo*, ese capricho de un diletante hastiado...» Si bien no me inquietaron, al menos me hicieron temer que los japoneses fueran tomados únicamente como iluminadores habituales de papel tapiz, realistas exitosos. Debo, pues, demostrar que tiene poetas, poetas puros, dignos de tocar mentes delicadas y curiosas.

[...]

La poesía moderna, la única inteligible para la mayoría del pueblo, rechaza cualquier uso de caracteres chinos. Estos son dísticos, *uta*, canciones. Tienen treinta y una sílabas, formando dos versos, diecisiete sílabas con dos cesuras; después del quinto y duodécimo pie: catorce sílabas con una sola cesura después del séptimo pie. Me detengo en estos detalles que indican el ritmo y explican la brevedad, la condensación, que a menudo resulta oscura para nosotros que no penetramos en el sentido alegórico y musical de las palabras (Burty, 1872: 83-84. \*Traducción nuestra).

En ese mismo artículo y en otro del año 1873, habla de la *Anthologie japonaise. Poésies anciennes et modernes des Insulaires du Nippon* de M. León de Rosny, cuyos poemas son «como un elixir elaborado a partir del aroma de ciertas plantas recolectadas en un lugar determinado» (Burty, 1873: 4. \*Traducción nuestra).

Frente al término japonismo se encuentra japonería, acuñado por el crítico de arte Jules Champfleury (1868), en un artículo publicado en *La vie parisienne*, donde se quejaba de esa invasión japonesa en la pintura, afectada muchas veces por la imitación. El término japonería, aunque también incluye esa fascinación por los objetos, parece referirse más a una moda por adquirir artefactos exóticos que producen, con su contemplación, una experiencia estética carente de significación o sentido (Roque Baldovinos, 2007).

Conviene señalar que, coincidiendo con la era Meiji (1868-1912), el arte japonés tuvo un alcance y dimensión tan importantes fuera de sus fronteras que inspiró a muchos artistas españoles, arraigando en distintas manifestaciones como un claro signo del espíritu transgresor y vanguardista de la época hasta 1936, año en que aparece *Phoenix*, de Manuel Machado. *Geishas en kimono* (1898), del pintor cordobés Julio Romero de Torres, y la zarzuela *La taza de té* (1906), de Vicente Lleó Balbastre, dan buena cuenta de la transferencia del arte nipón.

El motivo por el que aún se sigue creyendo que Tablada introdujo el haiku en las letras hispanas<sup>6</sup> a través de sus obras *Un día* (1919) y *El jarro de flores* (1922), se halla en la difusión que Octavio Paz dio a esta idea en su conferencia «Estela de José Juan Tablada», pronunciada en Nueva York en 1945. Pero Hernández Palacios (1990) señala que el primero en publicar un haiku en español fue Alfonso Reyes, con el poema «Haikai de Euclides» de su libro *Cortesía* (1909-1947), quien pasó más desapercibido por no desarrollar el género como Tablada.

---

<sup>6</sup> Antes que Tablada, el escritor guatemalteco Gómez Carrillo (1907) habló de este género en un artículo publicado en *El Nuevo Mercurio*.

La primera sección de *Poema del Campo* de Hinojosa, «Poemas para alguien», recoge quince composiciones sin título, a excepción de la «Canción final». La decisión de no titular poemas hace que el texto entre sin anunciarse como un diálogo ininterrumpido unido al curso de la vida (Luján, 2007: 35). En estos poemas se ofrecen, con pocos trazos, bocetos sobre el paisaje y descripciones fragmentarias (Neira, 1999: 110-111) llenas de intuición poética y cercanas al haiku, estrofa con la que posiblemente ensayaba en sus juegos domésticos con su hermana Pilar, pues, en conversación con Pilar Martos Hinojosa —sobrina del poeta— el 27 de junio de 2024, descubrimos que había creado un breve poema que es, en toda regla, una tentativa de haiku. El poema, que permanece inédito, es el siguiente:

Verde, azul, amarillo.  
Cielo azulado  
por donde se pasean  
mariposas doradas  
de humo de sándalo.

Sin ser un haiku en sentido estricto, el texto conecta con la esencia de esa composición poética. Así, la combinación de colores vivos con que comienza el poema resulta muy sugestiva, pues alude de forma implícita a los elementos de ese escenario, algunos de los cuales se desarrollan en esta primera obra: el campo, el cielo, el sol y las mariposas, símbolo de lo efímero, revoloteando como «humo de sándalo». Quizás lo más evocador aquí sea la presencia de las mariposas, que «se han asociado siempre con el haiku» (Tazawa, 2024: 252).

«Campo», de mayor extensión, presenta veinticuatro poemas con título dedicados a artistas coetáneos, como Dalí, Buñuel, Lorca o Moreno Villa, poeta también malagueño con quien comparte esa humanidad que nace del contacto bucólico con la naturaleza y que se concreta en una «atención lenta y cariñosa para todo» (Moreno Villa, 1976: 31).

Muchos de los poemas de esa sección revelan la influencia del tiempo y de las estaciones («Día de invierno», «Mies», etc.) a través de palabras referentes a la estación —*kigo*— que permiten su clasificación en haikus de invierno, de primavera, de verano o de otoño. Asimismo, muestran las distintas labores campesinas («Siembra», «Canción de los aceituneros», etc.) que, desde antiguo, dejaron como testimonio un interesante conjunto de poemas.

Parece que, en el proceso de creación de esta primera obra, pudieron ejercer cierto influjo tres autores (Sánchez Rodríguez, 1995: 18-20): Lorca, por la sencillez y prominencia del cromatismo; Juan Ramón, quien le inspirará en la economía de recursos; y Emilio Prados (1999: 119), cuyo poema «Calma», de *Tiempo* —«Cielo gris. / Suelo rojo. / De un olivo a otro / vuela el tordo» — dejará una huella reconocible en «Campo de olivos», que, como un esbozo pictórico presentado con medida en fórmulas nominales, nos muestra una vega favorable a la experiencia contemplativa y conectada con el haiku japonés:

Vega gris,  
gris y verde.

El color fuerte,  
en el cielo  
y en el suelo.

Vega gris.

El horizonte,  
también gris.

El color fuerte,  
en el cielo,  
azul y verde.  
(Hinojosa, 1983: 55).

Con respecto a la métrica, en este libro destacan fundamentalmente los versos de arte menor (principalmente trisílabos y tetrasílabos) y rima asonante agrupados en pareados, tercetos y cuartetos, lo que contribuye al cultivo de esa «estética de lo pequeño» alentada por el musicólogo y compositor Adolfo Salazar (1920).

Precisamente, la práctica del japonismo lírico en aquellos años estaba estrechamente relacionada con la recuperación de las formas estróficas tradicionales (como la redondilla o el romance) y de las canciones y coplas andaluzas populares. En no pocas ocasiones verá el lector cómo la brevedad de los poemas justifica las sucintas descripciones de un poeta que observa y describe de forma ecuánime los cambios atmosféricos y cromáticos de la naturaleza.

Ejemplos de esa «poesía escrita a impulsos» (Morales Lomas, 2005: 136) por un contemplador privilegiado (Sánchez Rodríguez, 1995: 6) los encontramos a lo largo de toda la obra desde el primer poema, cuyo estilo nominal favorece la concentración de esa naturaleza quintaesenciada por el poeta:

Montaña nevada  
sin huellas.

Mar  
en calma.

Cielo  
con estrellas.  
(Hinojosa, 1983: 39).

Por supuesto, los versos anteriores no siguen los preceptos del haiku, pues, como vemos, no se mantienen ni el número de versos ni la medida<sup>7</sup>, aspecto prescindible para los poetas de nuestra geografía, más interesados en la «armonía vocal» (Salazar, 1920: 270). Tampoco se ajusta a la mención de un solo elemento de la naturaleza. Sin embargo, sí se acomoda a un ritmo ligero con ausencia de rima<sup>8</sup>, a la inmediatez del instante y a la referencia indirecta de una estación del año (el invierno).

---

<sup>7</sup> Hinojosa presenta seis versos en lugar de tres, aunque el número total de sílabas sí se acerca a las 17 del haiku.

<sup>8</sup> «La rima no existe en ella [la poesía japonesa] y su ritmo mismo es muy ligero. [...] En japonés, [...], todas las palabras terminan en vocal, y como las vocales son cinco, pues las voces son idénticas como acentuación prosódica» (Gómez Carrillo, 1907: 449).

Textos como «Sinto» de García Lorca (2017: 181)—«Campanillas de oro. / Pagoda dragón. / Tilín, tilín, / sobre los arrozales»— y «Nana» de Alberti (1984: 38)—«La mula cascabelera. / Y el niño más chiquito / dando vueltas por la era. / —¡Glin, glin! — Ya está dormidito»— rubrican el valor decorativo y musical que tienen las campanas y cascabeles en poemas con un escenario rural. En el caso de Hinojosa, en el poema XII, el sonido metálico de la campanilla lo producen las rosas cuando se deshojan:

Suenan en mi alma  
tilines de rosas,  
y al campanear,  
se deshojan.  
(Hinojosa, 1983: 44).

En el poema VIII se nos revela una expresión conceptual con sutil revés de gracia andaluza restringida en unos límites. Llama la atención, como en otros ejemplos, la supresión de artículos, lo que aumenta la concisión, confiere un carácter sentencioso a los versos (subrayado por los adjetivos «seca» y «cuajada») y favorece el ritmo:

Flor  
de manzano  
seca.

Manzanita,  
cuajada  
a medias.  
(Hinojosa, 1983: 42).

A nuestro juicio, una de las características que singulariza esta primera obra de Hinojosa es la resistencia a que la gracia de una canción andaluza o flamenca arraigue en sus versos. A menudo, como si fuera parte de un programa creativo orientado a la modernidad, al final del poema, modifica la trayectoria trazada en un primer momento con los recursos de repetición textual, como se observa en el poema IX, cuyos tres versos finales (en especial, el penúltimo) rompen la línea marcada por el paralelismo en un cierre casi juanramoniano:

La higuera  
dio su fruto.

La higuera  
dio su sangre.

Sus ramas,  
se retuercen lentas  
y se secan.  
(Hinojosa, 1983: 43).

Influido por el ultraísmo, el cubismo y las greguerías ramonianas, el poeta de Campillos parece evitar en ciertos momentos el folclorismo, dirigiendo su poesía hasta un nivel de «modernidad mecanicista» (Neira, 1999: 8). En este sentido, es ilustrativo

un poema como «Hoz» —«Interrogación / de acero / forjado» (Hinojosa, 1983: 63)—, que evoca, sin duda, al cisne del poema «1422 — M», de Guillermo de Torre (2021): «interrogación cygnea» (177). Asimismo «Cañada» —«El mirlo / se deja caer / con un vuelo rítmico / y clava su flecha negra / en un plano / verde, liso» (Hinojosa, 1983: 64)— y «Mies», con esas espigas que son «Dedales de grano / con barbas / de franciscano» (Hinojosa, 1983: 71), resultan igualmente casos paradigmáticos de un poeta que transforma la tradición con procedimientos de vanguardia, marcando el rumbo de futuras creaciones con las que «fundamentará la estética contemporánea» (Neira, 1999: 124).

En esta primera obra abundan los ejemplos que subrayan un lenguaje poético nuevo y una correspondencia entre los cantares populares andaluces (especialmente la seguidilla) y los haikus japoneses (Gómez Carrillo, 1907; Díez-Canedo, 1920; Yong-Tae Min, 1980; Neira, 1999). Textos en los que se observa esa fórmula son, entre otros, «Canción de los aceituneros», «Elegía del rocío» y «Canción final» (dedicada a Rafael Alberti), que encontraron en esa composición tradicional japonesa la esencia —esa aprehensión del momento presente— que se aviene perfectamente con el «impulso neopopularista que anima sus textos» (Fuente Ballesteros, 2009: 61). Descubrimos en «Elegía del rocío» el arte efímero de una gota de agua, poderosa y fugaz en su capacidad creadora:

Una gota  
de agua,  
engendra un sol,  
sobre las hojas  
del pegujal,  
después de la rociada.  
Una gota de agua,  
qué poco es  
y qué pronto se acaba.  
(Hinojosa, 1983: 54).

Con «Canción final», «Elegía del rocío», «Álamos», «Ruedo», «Canción de los aceituneros», «Sementera» y «Día perdido», Hinojosa camina decididamente hacia el neopopularismo. En «Canción final», el sujeto lírico adopta un lenguaje popular provisto de cierta simbología, como se observa en esas margaritas de nieve<sup>9</sup>, imagen de pureza e inocencia que recuerdan al «almendro, en su propia flor nevado» de un poema de Quevedo (1983: 337):

Y qué se me importa a mí,  
que la helada se deshiele.  
Y qué se me importa a mí,  
que los pájaros no vuelen.  
Y que los barcos más barcos,  
sólo por la mar naveguen.  
Si tengo en ciernes un campo  
de margaritas de nieve.  
(Hinojosa, 1983: 46).

<sup>9</sup> El empleo del sintagma «de nieve» para aludir al color blanco es un recurso también empleado por Alberti (1995: 46), como se observa en su «Nana de la cabra»: «La cabra te va a traer / un cabrillo de nieve / para que juegues con él».

La segunda parte del libro, «Campo», adquiere una significación especial. En ella se suceden poemas en que los árboles (olivos, encinas, almendros, granados) son los protagonistas. En muchos de estos textos, encontramos a un poeta que mira con los ojos del trabajador del campo y canta todo lo que le rodea con su llaneza expresiva y su voz ingeniosa, porque, como ya se pone de manifiesto en *Cancionero de Sierra Morena*, el mundo del olivar constituye un motivo recurrente en los cancioneros populares:

todo ese mundo del olivar se refleja en los cantares populares, creados en la misma Sierra, por los mismos que en ella trabajan, poniendo una nota alegre en la dureza de la labor campesina. Cantares en los que se cuenta el amor pasajero, la ilusión y la esperanza; se canta a la luna y al agua, a los almendros en flor y a los ojos de la aceitunera. Se cita al olivo por su nombre [...]. Y se repiten giros de nuestra tierra, nombres como [...] el arriero o el gañán (Muñoz Calero, 1980: 11).

Destacan el estilo nominal (por ejemplo, en «Campo de olivos» o «Bosque de pinos») y los verbos en presente de indicativo (son, es, está, dan), que confieren un valor intemporal a las descripciones y situaciones que convergen en el libro. Véanse los poemas «Campo», «Madrugada», «Encina» o «Estelas», que reproducimos aquí:

Almendros en flor.  
La primavera  
se acerca.  
Cerezos en flor.  
La primavera  
está plena.  
Granados en flor.  
Ya se aleja  
la primavera.  
(Hinojosa, 1983: 51).

El poema «Estelas» sintetiza el movimiento de la primavera (acercamiento, plenitud y alejamiento) a través de tres árboles concretos que funcionarían como *kigo*: almendros, cerezos y granados.<sup>10</sup>

Los almendros, que empiezan a florecer en enero, anuncian la proximidad de la primavera. Los cerezos, que exhiben toda su belleza y esplendor de finales de marzo a principios de mayo, son el símbolo por antonomasia de esta estación en la cultura nipona, cuyo influjo caló en otros poetas del grupo, como Jorge Guillén<sup>11</sup>. Por último, los granados, que florecen durante el verano, connotan el alejamiento de la primavera.

Como podemos observar, árboles (almendros, encinas, olivos), arbustos (lentisco, jaramago, torvisco), hierbas aromáticas (como el almoraduj) y animales (mirlos, cabras)

<sup>10</sup> Rogelio Buendía también recurre a estos árboles. Obsérvense estas estrofas del poema «Carnaval», pertenecientes a la primera obra, *La rueda de color*: «Almendros rosas / disfraz / del campo en carnaval.» «Kimono del campo / en cigüeñas y almendros / bordado» (Buendía, 1995: 156). Véanse también los primeros versos de uno de sus madrigales: «Enerito, mi niña. / El almendro está en flor, anticipado / este año en la imagen de tus brazos. / El pino está en la espera de la piña; / el granado, joyero, / espera su granada.» (Buendía, 1995: 370-371).

<sup>11</sup> Léase el bellissimo epigrama en la serie *Y otros poemas*: «Antojo de primavera: / Nieve que nadie reclama. / Con ese inicial verdor / La blancura más ligera / Florece sobre la rama» (Guillén, 2008: 966).

forman parte de esa naturaleza o ecosistema malagueño que también distingue sus estamentos. Así, frente a «las yerbas venenosas y las parasitarias» se encuentran las «caritativas, que se llaman plantas medicinales, sedantes, aromáticas» (Moreno Villa, 1976: 32), a las que el poeta parece invocar en sus versos:

Torvisco  
fresco.

Almoraduj  
oliente.

Dame tu olor,  
para siempre.  
(Hinojosa, 1983: 40).

Si bien la mayoría de las especies arbóreas y arborescentes se nos muestran, a lo largo de los textos, esplendorosas en el cultivo, algunos versos no escapan a la queja que por momentos emite el campo ante la falta de lluvia. Este es el caso del poema «Sequía», dominado por una imagen desconsoladora de árboles negros:

Los árboles negros,  
cruzan  
sus ramas,  
pidiendo  
un poco de agua.

Los árboles negros,  
clavan  
su mirada,  
en el cielo.  
A los árboles negros  
no les cae agua,  
y casi secos,  
fijan sus ojos  
en la tierra sin jugo  
y sin aliento.  
(Hinojosa, 1983: 56).

Hinojosa traslada la queja a una naturaleza personificada en unos árboles que miran con expectación al cielo, en lugar de ponerla en boca del jornalero. Como explica Calero (1979: 10), hay una relación clara entre meteorología, oferta de trabajo y cultivos. Por lo general, los jornaleros se veían abocados al paro unos cuatro meses al año, periodo que coincidía con épocas de faenas escasas que compensaban con la temporada de recolección de cereales, vid y aceituna, aunque, cuando la climatología adversa —sequías o temporales— duraba más de seis meses, se producía una crisis económica, pues disminuía la producción y se encarecía el precio de los alimentos. De ahí que las canciones populares se hagan eco de esa queja y rueguen a la Virgen:

Los trigos se secan,  
la hierba no nace;

los animalitos  
se mueren de hambre.  
(Coro): Agua, Virgen pura;  
agua, Virgen santa;  
agua, Madre mía;  
Madre mía, agua.  
(Gil, 1982: 34).

En el conjunto del paisaje proyectado en *Poema del campo*, hay un árbol, el olivo, que goza de preeminencia y ostenta el puesto de «figura hegemónica» (Sánchez Rodríguez, 1995: 8) por encima jornaleros, pastores o mozos de labranza que, desde muy temprano, se entregan a la primorosa labor de arar yunto. Véase el poema «Sementera», dedicada al gañán, que es el encargado de la yunta:

El gañán  
ve encender  
la candela del cielo,  
al amanecer.

Llega a la besana  
y empieza a devanar  
el ovillo de la tierra.

De vez en cuando canta.

Yunto. Yunto.  
Al abrir el surco,  
la tierra se besa  
y se queda quieta.

Yunto. Yunto.

El gañán sigue devanando  
su madeja,  
pero nunca se acaba.

De vez en cuando canta.

Yunto. Yunto.  
¡Pero nunca se acaba!  
(Hinojosa, 1983: 61).

El canto vinculado a la actividad del arado está documentado en el cancionero popular. Bonifacio Gil (1982) recogió un ejemplo de la región leonesa, que incluye los mismos elementos empleados por Hinojosa (la luz del alba, los campos, el arado...):

*Levantaivos*, gañanes,  
para la arada;  
ya se posa en los campos  
la luz del alba.

Al paso de los bueyes  
van los gañanes;  
van cantando y arando  
los surcos grandes.  
(Gil, 1982: 28).

De igual forma, estos versos de una canción manchega reproducen de forma sencilla y directa la rutina matinal de los labradores:

Los labradores,  
por la mañana,  
cogen la yunta,  
van a la arada.  
(Gil, 1982: 30).

Al igual que sucedió con Lorca, Moreno Villa y Alberti, las criadas y agricultores de Alameda desempeñaron un papel importante en el mantenimiento de la tradición oral, así como en su temprana vocación literaria y formación estética. Mención especial merece en este sentido la «Canción de los aceituneros», en la que el poeta de Campillos recupera la voz lírica del pueblo (especialmente, la de los cantos de faena<sup>12</sup> y de aceitunera<sup>13</sup>) para denunciar las duras condiciones de trabajo de los aceituneros y las penurias económicas que padecen. En carta a José María Chacón (discípulo de Pidal), Rafael Alberti, llamado por el acento popular del poema, conmina al cubano: «José María Hinojosa me escribió la otra semana mandándome unos versos. Dile que te diga la “Canción de los aceituneros”: está muy bien» (Gutiérrez-Vega, 1986: 23):

Aceituneros del pío-pío,  
muertos de hambre  
y muertos de frío.

El zagalejo, encarnado,  
ciñe tu cuerpo arrecido.

—¿Mocita, quieres bailar  
en medio de los olivos?

Yo cogeré tu tarea  
y tú bailarás conmigo.

¡Vente, chiquilla, hacia los olivos!

Hoy cuando demos de mano,  
quisiera bailar contigo.

---

<sup>12</sup> Dice Menéndez Pidal (2014: 36) que, al igual que ocurre con los cantos de vela, los de «faenas agrícolas nos darían todo un cancionero rústico», pero de muchos «no se conserva más que el villancico, sin la glosa, que es como la frase cortada, el grito exclamativo que brota ante la impresión fugaz, el momento afectivo que busca su expresión más simple y fresca».

<sup>13</sup> Cante campero del folclore andaluz.

—¿Mocita, quieres cantar  
debajo de los olivos?

Yo tocaré la guitarra  
y tú cantarás bajito.

¡Vente chiquilla hacia los olivos!

Aceituneros del pío-pío,  
muertos de hambre  
y muertos de frío.  
(Hinojosa, 1983: 57).

La intención comunicativa de Hinojosa en estos versos (la denuncia) es obvia, aunque se suavice con la manifestación del galanteo. El olivo y su fruto son las dos caras de una moneda que combina la alegría con la tristeza, pues, sin bien la recogida de la aceituna propicia el coqueteo, también resalta la miseria de esos mozos y mozas abocados a trabajar en el campo en condiciones extremas, sufriendo de hambre y de frío, por lo que no sorprende el rechazo a esta labor en las seguidillas populares de Priego, Valle de Los Pedroches y Guadix:

A coger aceitunas  
me han convidado,  
¡que las coja su amo  
que está parado!  
(Alcalá Ortiz, 1986: 199).

A varear aceitunas  
no van los amos  
a varear los olivos  
van los criados.  
(Moreno Valero, 1995: 43).

A coger aceitunas  
me han convidaó.  
Ni he cogido aceitunas  
ni he merendao.  
(Rodríguez Mata, 1946)<sup>14</sup>.

No es extraño que el olivar (marco del encuentro amoroso) y las labores de recolección aparezcan frecuentemente en el cancionero popular. A muchos lugares de Andalucía, región dominada por la imagen de «un campo punteado por pies de olivos alineados» (Álvarez Curiel, 1992: 65), pueden trasladarse las palabras de Muñoz Calero (1980):

En nuestra comarca, y en el curso de generaciones, gran parte de ese canto de la juventud se oía en Sierra Morena, entre los olivos que la pueblan. Cuando llegaba el invierno, familias enteras se dedicaban a la recolección de la aceituna y a la sierra iba la

<sup>14</sup> La informante fue una mujer de Guadix llamada María Sánchez Leyva.

juventud de nuestros pueblos y con ella la alegría, la ilusión tan bellamente expresada en su cancionero (Muñoz Calero, 1980: 9).

Mientras que, en las actividades de arado, siega y trilla el hombre canta a solas, en la recolección de la aceituna participan hombres y mujeres que, a menudo, animan la tarea con un diálogo vivo que se reproduce en las coplas, donde siempre tiene cabida el coqueteo. En el cancionero popular de Priego de Córdoba, por ejemplo, encontramos referencias como la que sigue, en la que destaca la expresión «carita e quita pesares» como metonimia de la amada:

¿Estás cogiendo aceituna,  
carita e quita pesares?,  
carita como la tuya  
no ha entrado en los olivares.  
(Alcalá Ortiz, 1986: 254).

Estos versos no solo elogian la belleza de la mujer que recoge aceitunas, sino que ponderan sobre todo su capacidad de aliviar el sufrimiento de un trabajo tan duro.

En las coplas de columpio o mecedor, como «En los olivaritos...», que las niñas oyeron a sus madres y que cantaban al rítmico vaivén del balancín (Buendía, 1923b: 1), se pone igualmente de manifiesto el cortejo. Esta que aparece a continuación se solía cantar en la festividad de la merendica (también conocida como fiesta de los novios), tradición centenaria en muchos pueblos de la vega granadina:

En los olivaritos,  
niña, te espero,  
con un jarro de vino  
y un pan casero.  
A los olivaritos  
voy por la tarde,  
a ver cómo menea  
la hoja el aire.  
(García Lorca, 1997: 179).

Los cuatro primeros versos del texto anterior presentan el pan y vino como símbolos del deseo de comunión y hospitalidad en un espacio (el olivar) transformado en un *locus amoenus* propicio para el encuentro amoroso.

El tema de la copla anterior es el mismo que el del villancico del siglo XVI de Juan Vásquez, al que ya aludió Lorca en su famosa conferencia «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre»:

De los álamos vengo, madre,  
de ver cómo los menea el aire.  
De los álamos de Sevilla  
de ver a mi dulce amiga.  
De los álamos de Granada  
de ver a mi bien amada.  
De ver cómo los menea el aire,  
de los álamos vengo, madre.  
(García Lorca, 1994: 321).

La referencia expresa al columpio en la siguiente copla se ve reforzada por el ritmo del poema. El vaivén del mecedor se sugiere a través de la estructura circular del texto, que se abre y se cierra con el mismo verso («a los olivares fui»), evocando así el recuerdo del encuentro amoroso surgido de forma inopinada en los juegos del columpio:

A los olivares fui  
a echar un columpio un día  
me encontré con mi moreno  
que era lo que más quería  
y a los olivares fui.  
(Castro Rodríguez, 2017: 64).

Asimismo, la primera copla de columpio firmada por el poeta onubense Rogelio Buendía en 1927 emula deliberadamente el acervo popular y puede leerse como un temprano ejemplo de apropiación culta de la lírica tradicional. Aquí la naturaleza —la rama de olivo y los pinos— se integra en un diálogo amoroso de tono lúdico en el que el juego del columpio se activa mediante la orden «lánzame entre los pinos»:

Dame la rama del olivo  
y lánzame entre los pinos;  
que me voy al sol, María.  
No te rías, ay, no te rías.  
(Buendía, 1995: 237).

Por supuesto, el olivar como espacio simbólico del encuentro amoroso se confirma en numerosas letras flamencas, donde el paisaje se carga de valores afectivos y vitales. En esta que sigue, la imagen de esa fuente que mana agua es símbolo de prosperidad y de amor:

Caminito' Grazalema,  
en medio de un olivar,  
hay una fuente que mana  
agua de amor natural.  
(Fernández Bañuls y Pérez Orozco, 2004: 163).

En esta misma línea, hay coplas que sitúan en el olivar el tránsito de la juventud a la madurez, vinculando ese espacio con la posibilidad del matrimonio:

Cuatro años de mocita  
he venido a este olivar,  
a ver si el año que viene  
ya puedo venir *casá*.  
(Fernández y Orozco, 2004: 174).

Dentro del cortejo, la expresión del amor a través del baile en medio de la naturaleza (junto a los árboles o debajo de ellos) es un motivo que se constata ya en la literatura de cancioneros como el *Cancionero de la Vaticana*<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Ahí se recoge esta cantiga del siglo XIII: «Bailemos agora, por Deus, ai velidas / sô aquestas avelaneiras froldas; / e quen for velida, como nós, velidas, / so aquestas avelaneiras froldas / verrá bailar» (Reckert y Macedo, 1980: 185).

Una vez finalizadas las faenas, por los senderos que conectaban los cortijos se podía ver una curiosa peregrinación de jóvenes que se dirigían al baile:

No había abundancia de músicos y si alguien manejaba un instrumento de cuerda o de aire era una excepción gozosa. Lo normal era usar los instrumentos más rústicos. [...]

La bota de vino corría de mano en mano de los mozos y alguna moza atrevida. Allí nacían los rapsodas:

*Los amores de la sierra  
son amores de fortuna.  
Que te quiero y te adoro  
mientras dure la aceituna.*  
(Moreno Valero, 1995: 44).

El poema de Hinojosa resulta muy significativo como muestra de la influencia de la lírica popular: la estructura circular y las recurrencias léxicas y sintagmáticas, características de una tradición —la de los cantos de olivar— sobradamente conocida por el poeta (Neira, 1999: 122). De hecho, el verso que abre la canción es un tipo de burla de la tradición oral, referida a las aceituneras<sup>16</sup>, de la que dan cuenta diversos corpus y testimonios de informantes. Así, Gómez Pérez (2010: 411) recuerda que «a la vuelta del pueblo cuando ya oscurecía, aquellas aceituneras tenían que soportar la cantinela de unos chiquillos a manera de abucheo». En esto coincide Moreno Valero (1995: 45), quien explica que, de regreso al pueblo, justo a la entrada, la chiquillería se acercaba al carro tirado por mulas y cantaba: «Aceituneras del pío, pío / ¿cuántas fanegas habéis cogido? / fanega y media / y el culo frío» Las mujeres, agradecidas por la bienvenida, les lanzaban piñas, madroños «o agállaras que hacían las delicias de los chiquillos».

Uno de los cantos más repetidos en la comarca de Antequera, que permite conocer la fisonomía de sus pueblos<sup>17</sup>, desarrollaba el tema empleando la hipérbole como base para la cimentación del humor. El siguiente texto desarrolla ampliamente la copla recogida por Moreno Valero (1995) y Magdalena Rodríguez Mata (1945)<sup>18</sup>:

¡Aceituneros del pío, pío!  
—¿Cuántas fanegas habéis cogió?  
—Fanega y media porque ha llovío.  
¡Aceituneros del pío, pío!  
—¿Cuántas fanegas habéis cogió?  
—Una de agua y otra de frío.  
¡Aceituneros del pío, pío!  
¡Muertos de hambre y muertos de frío!  
¡Aceituneros de pío, pío!  
¡Muertos de hambre y con el culo arrecío!

<sup>16</sup> Frecuentemente encontramos el término en femenino: «Aceitunera del pío, pío, con los calzones de tu marío, ¿cuánta aceituna has cogió? Fanega y media, porque ha llovío; muerta de hambre, muerta de frío, aceitunera del pío, pío» (Benítez, 2019, párr. 28).

<sup>17</sup> García Lorca (1994: 315) decía que los cantos de Granada eran «la fisonomía de la ciudad».

<sup>18</sup> La informante fue una modista de Canena, llamada Juana Francisca Ruiz, que aprendió la canción de sus antepasados: «Aceitunero de “pío” “pío”. ¿Cuántas aceitunas habéis cogido? Fanega y media con mucho frío». Véase Rodríguez Mata (1945).

A la denuncia concentrada en el estribillo que abre y cierra el poema, se le une una glosa que transita por el terreno amoroso del cancionero popular andaluz. La sufrida labor de varear aceitunas va aparejada a la posibilidad de enamorarse, como recuerda una copla muy popular en la provincia de Málaga:

Recogiendo aceitunas  
se hacen las bodas;  
quien no va de aceitunas  
no se enamora.

¿Qué tendrán, madre,  
para cosas de amores  
los olivares?  
(Álvarez Curiel, 1992: 66).

Y es que el olivo, como reconoce Frenk (1998: 165) «es el principal árbol de amor de la vieja lírica popular española [...]. El olivo y el huerto de olivos [...] era un lugar de encuentro para los amantes, pero también una imagen de la mujer misma».

La «Canción de los aceituneros» bien puede verse como una glosa de ese estribillo popular que abre y cierra el poema («Aceituneros del pío-pío, / muertos de hambre / y muertos de frío»), refiriendo de forma breve y eficaz ese momento afanoso de la recolección que reflejó con gran fidelidad y sensibilidad poética la obra *Las cosas del campo*:

Pocas veces hará la tierra más suyos a los hombres que en las aceitunerías. Aceituna arrugada, verde, vinosa, al igual que los rostros, que las ropas, que las manos enterronadas. Salen de mañana arrecidos, se reparten por el olivar, atacan a los árboles, recogen ávidamente el fruto, izan las canastas sobre las testas. Van las aceituneras pardas, sucias, apenas los ojos brillantes, los ojos gordezuelos, entre los pañuelos apenas salvándose la gracia de una forma bajo los pantalones (Muñoz Rojas, 2004: 101).

Además de la obvia musicalidad de «Canción de los aceituneros», llama la atención el valor afectivo de los sufijos diminutivos en las palabras «chiquilla» y «mocita». El uso del diminutivo, recurso frecuente en esta primera obra, señala la preferencia del poeta por los elementos pequeños en muchos de sus breves poemas (una gota de agua, una hoja, una flor, un pájaro, el grano...) y pone de relieve esa «vocación de miniaturista» (Sánchez Rodríguez, 1995: 13), íntimamente relacionada «con la búsqueda de lo esencial, constante común a las líneas estéticas dominantes en *Poema del Campo*» (Sánchez Rodríguez, 1995: 14).

Esa recuperación y reelaboración de la tradición popular está en línea con las obras de otros compañeros poetas, que exploran las nuevas posibilidades del lenguaje que se les ofrecen a través de una serie de temas y de composiciones breves, con una voluntad de estilo propia. Como ejemplo de continuidad, aunque salvando claramente las distancias, en la década siguiente encontramos un texto como «Victoria de la aceituna», del poeta murciano Antonio Oliver Belmás, publicado el 23 de diciembre de 1937, en plena guerra civil española, en el número 78 de *Frente Sur*. En esos versos, el poeta anima a la derrota del enemigo y del hambre con los capachos y las varas:

Para triunfar,  
vayamos todos al olivar.  
Todos a una

al sol, al viento  
y a la aceituna.  
Por la derrota del enemigo,  
vayamos todos a los olivos.  
Coged la espuerta  
y los capachos,  
sacad las varas,  
tended los faldos;  
corred,  
andad,  
vayamos todos al olivar.  
Mientras la guerra  
truena en el frente,  
la retaguardia  
gane el aceite.  
Con las garrochas entre las manos  
vamos al árbol.  
Y de las ramas que golpeemos  
caigan olivas  
y vuelen pájaros.  
Corred,  
andad,  
vayamos todos al olivar.  
(Oliver Belmás, 1991: 171).

Precisamente, por beber de la fuente de la tradición popular y ser fiel a ese modo en que el pueblo cuenta y canta, Hinojosa posee, al igual que Lorca o Alberti, el tesoro de un popularismo autóctono y casi innato.

#### CONCLUSIONES

*Poema del Campo* es uno de los mejores ejemplos de fusión de dos tendencias poéticas significativas en la década de 1920 —neopopularismo y japonismo lírico— a través un denominador común: el entorno rural. Hinojosa deja patente su interés por esas líneas estéticas que singularizan esta primera obra y muestra una gran versatilidad poética en esos versos donde discurre puro y limpio un andalucismo quintaesenciado, anclado en la tradición, pero libre de tópicos agotados.

En «Poemas para alguien» y «Campo», las dos secciones del libro, el poeta de Alameda y Campillos da noticia del mundo en que creció, poetizando los paisajes de su infancia al paso de las distintas estaciones, las actividades campesinas, los árboles de la vega, etc.

Su voz es, en muchos textos, la voz del trabajador que, en plena naturaleza, da rienda suelta a su fantasía, creando textos líricos de notable originalidad, como muestran los cancioneros populares de España, que «encierran ejemplos destinados a las múltiples faenas agrícolas» (Gil, 1982: 8).

Más que retratar una Andalucía de mar y sierra, pues el mar más cercano es la vasta extensión de olivos que se despliega ante los ojos, Hinojosa reproduce la esencial intimidad de un paisaje discreto modulado por cantes populares de faena y conectado con esa estética de lo pequeño que universaliza su mundo. El poeta contempla con gozo la perfecta obra de la naturaleza y la aprehende en su viveza y continuo cambio, sirviéndose

de un lenguaje poético que revitaliza la tradición e innova al incorporar un nuevo horizonte de expresión cargado de sensibilidad y exotismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael (1984): *La amante*, Madrid, Alianza.
- ALBERTI, Rafael (1995): *Marinero en tierra*, Madrid, Alianza.
- ALCALÁ ORTIZ, Enrique (1986): *Cancionero popular de Priego. Poesía cordobesa de cante y baile*, vols. I-II, pról. de Miguel Forcada Serrano, Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, Excmo. Ayto. de Priego de Córdoba y Asociación Cultural «La Pandueca».
- ALTOLAGUIRRE, Manuel (1986): *Obras Completas*, vol. I, J. Valender (ed.), Madrid, Itsmo.
- ÁLVAREZ CUIEL, Francisco J. (1992): *Cancionero popular andaluz*, Málaga, Arguval.
- BENÍTEZ, Juan (2019, 26 de septiembre): «José Antonio Muñoz Rojas y las coplas de los aceituneros», *El Sol de Antequera*. <https://elsoldeantequera.com/uncategorized/jose-antonio-munoz-rojas-y-las-coplas-de-aceituneros/>
- BUENDÍA, Rogelio (1923a): «La poesía popular española. Primeros documentos poéticos», *La Provincia*, 31 de octubre, p. 1.
- BUENDÍA, Rogelio (1923b): «La poesía popular española. Canciones de rueda. Coplas para el columpio», *La Provincia*, 3 de noviembre, p. 1.
- BUENDÍA, Rogelio (1995): *Obra poética de vanguardia*, José María Barrera López (ed.), Huelva, Diputación provincial.
- BUENDÍA, Rogelio (1999): *Poesía inédita y dispersa*, Ana Ávila y José María Barrera López (eds.), Huelva, Diputación provincial.
- BURTY, Philippe (1872): «Japonisme III», *La Renaissance Littéraire et Artistique*, 11, pp. 83-84.
- BURTY, Philippe (1873): «Japonisme VI», *La Renaissance Littéraire et Artistique*, 2º año, 1, pp. 3-5.
- CALERO, Antonio M. (1979): *Movimientos sociales en Andalucía (1820-1936)*, Madrid, Siglo XXI.
- CANO, José Luis (1952): *Antología de poetas andaluces contemporáneos*, Madrid, Ediciones cultura hispánica.
- CASTRO RODRÍGUEZ, Manuel (2017): *Ubrique de los columpios*, Cádiz, Diputación de Cádiz.
- CHAMPFLEURY, Jules (1868): «La mode des Japonaiseries», *La Vie parisienne*, 21 de noviembre, pp. 862-863.
- CHICA HERMOSO, Francisco (2005): «El horizonte renovador de los años 20: filias y fobias», en *Escondido en la luz. José María Hinojosa y su tiempo*, Julio Neira y Almoraima González (eds.), Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, pp. 67-86.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1920): «Haikais», *España*, 284, pp. 11-12.
- FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto y PÉREZ OROZCO, José María (2004): *La poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Signatura Ediciones.
- FRENK, Margit (1998): «Símbolos naturales en las viejas canciones populares», en *Lírica popular / Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, Pedro Manuel Piñero Ramírez (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Machado, pp. 159-182.

- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la (2009): «En torno al orientalismo de Tablada: el haiku», *Literatura Mexicana XX, 1*, pp. 57-77.
- GARCÍA LORCA, Federico (1994): «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre», en *Obras VI. Prosa I*, Miguel García-Posada (ed.), Madrid, Akal, pp. 314-327.
- GARCÍA LORCA, Francisco (1997): *Federico y su mundo*, Granada, Editorial Comares.
- GARCÍA LORCA, Federico (2017): *Poesía completa*, Buenos Aires, Losada.
- GIL, Bonifacio (1982): *Cancionero del campo*, Madrid, Taurus.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1907): «El sentimiento poético japonés», *El Nuevo Mercurio*, 4, pp. 444-459.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (2014): *Greguerías*, Rodolfo Cardona (ed.), Madrid, Cátedra.
- GÓMEZ PÉREZ, Agustín (2010): «El flamenco del olivar en la poesía popular y culta», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 38, pp. 407-444.
- GONZÁLEZ RUANO, César (1946): *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, Barcelona, Gustavo Gili.
- GUILLÉN, Jorge, (2008): *Aire nuestro*, Barcelona, Tusquets.
- GUTIÉRREZ-VEGA, Zenaida (1986): *Corresponsales españoles de José María Chacón y Calvo*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther (1990): «José Juan Tablada: un infractor del hai-kai», *Literatura Mexicana*, 1(2), pp. 393-420.
- HINOJOSA, José María (1962): *Antología*, Ángel Caffarena Such (ed.), Málaga, Cuadernos de María Cristina.
- HINOJOSA, José María (1983): *Poesías completas*, vol. 1, intr. de Julio Neira, *Litoral*, 133, 134 y 135.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1918): *Eternidades*, Madrid, Renacimiento.
- LUJÁN, Ángel (2007): *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Editorial Síntesis.
- MACHADO, Antonio (1924): *Nuevas Canciones*, Madrid, Mundo Latino.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (2014): *Estudios sobre lírica medieval*, Madrid / Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- MIN, Yong-Tae (1980): «Lorca, poeta oriental», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 358, pp. 129-146.
- MORALES LOMAS, Francisco (2005): «La poesía neopopularista y neopurista», en *Escondido en la luz. José María Hinojosa y su tiempo*, Julio Neira y Almoraima González (eds.), Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, pp. 131-141.
- MORELLI, Gabriele (2005): «La flor de California de José María Hinojosa y Pasión de la Tierra de Vicente Aleixandre: Dos obras frente a frente», en *Escondido en la luz. José María Hinojosa y su tiempo*, Julio Neira y Almoraima González (eds.), Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, pp. 145-160.
- MORENO VALERO, Manuel (1995): «La vida en el olivar de Los Pedroches», *Narría: Estudios de artes y costumbres populares*, 71-72, pp. 36-45.
- MORENO VILLA, José (1976): *Vida en claro. Autobiografía*, México D. F. / Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- MUÑOZ CALERO, Andrés (1980): *Cancionero de Sierra Morena. Entre olivares: estampas pozoalbenses*, Córdoba, El Autor.
- MUÑOZ ROJAS, José Antonio (2004): *Las cosas del campo*, Valencia, Pre-Textos.
- NEIRA, Julio (1999): *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, Sevilla, Fundación Genesian.

- OLIVER BELMÁS, Antonio (1991): *Poesía completa*, Murcia, Consejería de Cultura, Educación y Turismo.
- PÉREZ-CLOTET, Pedro (2005): *Obra literaria. 1. Poesía*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27.
- PRADOS, Emilio (1999): *Tiempo, Canciones del farero, Vuelta*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- QUEVEDO, Francisco (1983): *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.
- RAMOS FUENTES, Carlos (2024): *Bashō. Maestro del haiku. Biografía ilustrada y antología poética*, Madrid, Qaterni.
- RODRÍGUEZ MATA, Magdalena (1945): «Aceitunero de pío pío», en *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, Emilio Ros Fábregas (ed.). <https://musicatradicional.eu/es/piece/31605>
- RODRÍGUEZ MATA, Magdalena (1946): «A coger aceitunas», en *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, Emilio Ros Fábregas (ed.). <https://musicatradicional.eu/es/piece/13791>
- ROQUE BALDOVINOS, Ricardo (2007): «Japonerías: Gómez Carrillo, Ambrogi y la estética de la mercancía», *Istmo: Revista de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 14, s. p. <http://istmo.denison.edu/n14/articulos/japonerias.html>
- RECKERT, Stephen y MACEDO, Helder (1980): *Do cancionero de amigo*, Lisboa, Assirio e Alvim.
- SALAZAR, Adolfo (1920): «Proposiciones sobre el Hai-Kai», *Revista La Pluma*, 1(6), pp. 269-271.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso (1995): «La obra de José María Hinojosa», en *La poesía de José María Hinojosa*, Lérida, Universidad de Lérida, pp. 1-64 [Tesis doctoral].
- SORIA OLMEDO, Andrés (2003): «Los usos de lo popular», *Rafael Alberti: El poema compartido*, en Luis García Montero (ed.), Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 35-48.
- TAZAWA, Yoshiko (2024): *Como una ballesta en el aire azul. El haiku en la poesía española y catalana del siglo XX*, Barcelona, Ediciones Invisibles.
- TORRE, Guillermo (2021): *Hélices*, Madrid, Cátedra.

Fecha de recepción: 15 de mayo de 2025

Fecha de aceptación: 28 de enero de 2026

