

GÉNESIS DE UN TÓPICO DEL MODERNISMO ESPAÑOL: “LA TRISTEZA ANDALUZA”

La eclosión cultural, y en especial literaria, que tuvo lugar en España en la segunda mitad del siglo XIX y que culminó durante el cambio de siglo es un fenómeno ya suficientemente constatado por los estudiosos de la historia de la literatura. Además de la preeminencia indiscutible de Madrid y el importante desarrollo de Barcelona en este sentido al calor de la *Renaixença*, parece claro que la región andaluza también disfrutó de un considerable empuje cultural en general, y literario en particular. En términos descriptivos, y aunque en el fondo las diferencias no fueran muy acusadas, se puede establecer una división entre la Andalucía oriental y la Andalucía occidental, entre un sector algo más permeable a la influencia de la nueva literatura y otro más clásico y apegado a la literatura más oficialista. Los autores noveles más representativos de Huelva, Sevilla y Cádiz permanecieron fieles a un realismo de corte tradicional mientras que, por el contrario, los de Almería, Jaén, Granada, Córdoba y Málaga apuntaron tímidamente con sus obras hacia las nuevas formas modernistas.

A la altura de 1904, una fecha en la que la implantación del modernismo en España era ya irreversible, la cabeza visible del movimiento, Rubén Darío, popularizó el tópico de la “tristeza andaluza” para referirse a la literatura que practicaban los poetas más avanzados de esta región del sur de España. Lo hizo al publicar una reseña sobre *Arias tristes* (1903), el cuarto libro del futuro Nobel Juan Ramón Jiménez. La reseña fue escrita en Málaga, en febrero de 1904; se publicó primero en *La Nación* de Buenos Aires (20 de marzo de 1904) bajo el título “Tierras Solares. La Tristeza andaluza. Un poeta” y, poco después, en el núm. 13 de *Helios* (abril de 1904) bajo el reducido título de “La Tristeza andaluza. Un poeta”¹. No obstante, aquello sólo fue la constatación y la consagración de un tópico que surgió unos años

¹ Cf. RUBÉN DARÍO, *Tierras solares*, ed. N. Rivas Bravo, Fondo Editorial CIRA, Managua, 2001, p. 75.

antes en Andalucía oriental. Dicho sector regional se mostró, *grosso modo*, más permeable a la modernidad y al modernismo, en especial a cierto tipo de modernismo que podría incluso definirse como propio. Y así lo hizo Richard Cardwell, que en su “Estudio preliminar” sobre *Alma andaluza*, del poeta malagueño José Sánchez Rodríguez, ya llamó la atención sobre este modernismo, que denominó como específicamente andaluz, y que, provisto de un fuerte componente simbolista, arrancaba en Bécquer y Augusto Ferrán para continuar en la obra de otros poetas más modernos como Manuel Paso, Manuel Reina y Ricardo Gil y enlazar directamente con algunos jóvenes autores poco conocidos del cambio de siglo². En las presentes líneas se realizará una aproximación a la vertiente andaluza del modernismo, tomando como base lo que entendieron por “andaluz” esos escritores cuyos nombres apenas han llegado a nuestros días.

En la última década del siglo XIX lo más moderno que existió en Andalucía literariamente hablando, y prácticamente en toda España, fue el colorismo, un invento más o menos original del poeta malagueño Salvador Rueda, que lo convirtió por unos años en el único soplido de aire fresco dentro de la viciada literatura decimonónica. Gracias al éxito de su libro *En tropel* (1893), esta tendencia literaria comenzó a hacer escuela, al apuntarse el acierto, además, de dar esperanzas a los autores más jóvenes e inquietos al tiempo que contentaba (o al menos no disgustaba) a los poetas mayores y más reaccionarios. Inútil es volver a insistir sobre la polémica de si este volumen de poesías fue escrito bajo la influencia de la primera visita a España de Rubén Darío en 1892 o inmediatamente antes, puesto que una ingente bibliografía aún no ha sabido dilucidarla³. La cuestión es que con la aparición de obras como *La vida inquieta* (1894), del cordobés Reina, y *La caja de música* (1898), del granadino Gil, que enlazaban con la precoz primera serie de *Nieblas* (1886), del también granadino Paso, surgió otra línea de poesía moderna, independiente del colorismo, y que recogía la herencia simbolista de Ferrán y Bécquer, como acaba de apuntarse. Al igual que sucediera entre neandertales y *homo sapiens*, ambas tendencias compartirían durante algún tiempo un espacio común hasta que el colorismo, a pesar de la aceptación que le brindara crítica y público —o precisamente por ello—, se quedó estancado, mientras la otra derivaría en lo que Cardwell denominó modernismo andaluz. Este modernismo se enriqueció y convivió en relativa sintonía con las

² JOSÉ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, *Alma andaluza. (Poesías completas)*, est. prelim. de R. Cardwell, Universidad, Granada, 1996, p. 60. Véase también RICHARD CARDWELL, *Juan Ramón Jiménez. The modernist apprenticeship. 1895-1900*, Colloquium Verlag, Berlín, 1977, pp. 127-144 y su Introducción a *La vida inquieta*, de Manuel Reyna, Exeter Hispanic Texts, Exeter, 1978, pp. v-xliii.

³ Véase AMELINA CORREA RAMÓN, *Poetas andaluces en la órbita del modernismo*, Alfar, Sevilla, 2001, pp. 242-243.

aportaciones del hispanoamericano, que a partir de 1899 comenzó a dejarse notar en España de la mano de Darío.

No obstante, dicha sintonía fue sólo parcial, puesto que, siguiendo la lógica de su propia evolución simbolista, el andaluz terminaría integrándose durante los primeros años del siglo xx en el modernismo hispánico en general, el cual, a partir de 1902, sufrió la notable influencia del simbolismo francés, que lo dotó de un componente más intimista y menos formal, tal y como se observó claramente en obras tan significativas como las *Rimas* (1902) de Juan Ramón o las *Soledades* (1903) de Antonio Machado. Pero entre los dos o tres últimos años del viejo siglo y los dos o tres primeros del nuevo, y muy especialmente entre 1899 y 1900, el modernismo andaluz sufrió un proceso de definición muy interesante por parte, principalmente, de un conjunto de autores que en otros trabajos hemos denominado “grupo del novecientos”⁴. Este amplio, aunque efímero grupo, consolidado durante la primera mitad de 1900, ya se había ido configurando el año anterior en Andalucía, desde donde se promovía en el resto del país, sobre todo a través de la comunicación postal, muy importante en la creación de este tipo de relaciones amistoso-literarias. Dicho conjunto de autores, reunido principalmente por Villaespesa, adoptó como mentores a Rueda y sobre todo a Darío. Contó entre sus filas con un jovencísimo Juan Ramón, quien, una vez introducido por su amigo Villaespesa, se convirtió junto con éste en uno de sus principales elementos aglutinantes. Gran parte de estos escritores se conocieron personalmente en Madrid, como fue el caso del propio Juan Ramón, que hizo un viaje a la capital del Reino en abril de 1900. Entonces, se hospedó en el piso de otro amigo suyo perteneciente al grupo, el cordobés Julio Pellicer, cuya casa, en calle Mayor núm. 16,

⁴ Comenzamos a indagar sobre este grupo en “Tomás Domínguez Ortiz y las relaciones literarias en el cambio de siglo onubense” (*Aestuaría*, 2002, núm. 8, 147-190) y “Juan Ramón Jiménez y Tomás Domínguez Ortiz, literatos y amigos en la encrucijada de dos siglos” (*Unidad*, 2002, núm. 4, 117-162). Ya en “La colección «Lux» y la colección «Azul». La labor editorial de Juan Ramón Jiménez y sus amigos en 1900” (*Unidad*, núm. 5, en prensa), y en algunos artículos más sobre temas relacionados, lo denominamos “grupo del novecientos” y profundizamos en el mismo. En este grupo había, fundamentalmente, tres clases de autores: los propiamente modernistas –más comprometidos con el movimiento–, los “afines al modernismo” y los “afines a los modernistas”, esto es, que eran amigos suyos aunque no compartían sus planteamientos teórico-estéticos. Los onubenses Tomás Domínguez Ortiz y Julio del Mazo, los sevillanos Joaquín Alcaide y Juan Héctor, los gaditanos Dionisio Pérez y Manuel Escalante, los malagueños Arturo Reyes y José Sánchez Rodríguez, los cordobeses Marcos Rafael Blanco-Belmonte y Enrique Redel, el granadino Nicolás María López, el jiennense José Almendros Camps, los almerienses Francisco Aquino y José Durbán, los madrileños Gregorio Martínez Sierra y Bernardo G. de Candamo, el gallego Ramón Godoy, el canario José Betancort o el ovesense José María Llanas son sólo algunos de los jóvenes autores que, en diversos grados de amistad y de contacto, integraban este grupo familiarizado en mayor o menor medida con el modernismo.

se convirtió durante aquel año en una especie de centro neurálgico del grupo del novecientos, donde se reunían aquellos que habían viajado a Madrid o ya estaban instalados allí para conversar sobre sus obras y proyectos, y muchas veces para poner en común ambas cosas, resultando de ello iniciativas como la de la Colección “Lux” y la menos conocida Colección “Azul”.

Los autores menos avanzados del grupo del novecientos, por medio del colorismo, insistían en la perpetuación de un costumbrismo andaluz clásico basado en los tópicos pintorescos difundidos por los autores románticos extranjeros, en especial por Théophile Gautier y su *Voyage en Espagne*, que poco tenían que ver con la realidad popular andaluza. Aunque esto suponía un flaco favor para el progreso literario, dicho movimiento contribuyó a poner de moda, una vez más, el tema andaluz en el fin de siglo, lo que facilitó el camino a la otra concepción de Andalucía. Ésta fue redefinida por el modernismo andaluz mediante una visión que resaltaba la tristeza y el intimismo. Al mismo tiempo, la forma de tratar el paisaje, fiel a la tradición romántica, lo conectaba directamente con la sensibilidad del poeta. Finalmente, esta nueva visión también supuso una lectura más profunda e idealista del elemento popular, así como un alejamiento consciente de los tópicos superficiales del andalucismo.

Al margen de los muchos poemas y relatos difundidos en prensa, se produjo en estos momentos una verdadera eclosión del tema andaluz protagonizada principalmente por los autores del grupo del novecientos. El enorme éxito de *Cartucherita*, la novela del malagueño Arturo Reyes, que muchas veces se nombraba precediendo al subtítulo de “novela andaluza”, da una idea de la aceptación del costumbrismo andalucista clásico en el fin de siglo. En la misma línea folclórica iría la visión andaluza de Rueda en obras como *Cuadros de Andalucía* (1883), *Cantos de la vendimia* (1890), *Bajo la parra* (1897), etc., las cuales hacían su pequeña aportación a lo moderno sólo por medio del colorismo y algunas innovaciones métricas. En 1900 este poeta malagueño tenía pensado seguir insistiendo en la misma línea andalucista y colorista con un libro de poemas titulado, muy indicativamente, *El País del Sol*, aunque parece que al final no llegó a publicarse⁵. Un ejemplo claro de este tipo de literatura es el soneto “Andalucía”, publicado en *El Ferro-carril* de Almería⁶ por Reina, a quien su relativa modernidad poética no le impedía sumarse de vez en cuando a la moda dominante, sobre todo si se trataba de una ocasión de especial realce de lo andaluz, como era un número extraordinario sobre la ciudad almeriense:

⁵ *El Porvenir*, Algeciras, 4 de noviembre de 1900, p. 3.

⁶ *El Ferro-carril*, Almería, 12 de marzo de 1899, núm. extraordinario, p. 3.

Cielo brillante, fuentes rumorosas,
ojos negros, cantores y verbenas,
altares adornados de azucenas,
rostros tostados, perfumadas rosas.

Bellas noches de amor esplendorosas,
mares de plata y luz, brisas serenas,
rejas de nardos y claveles llenas,
serenatas, mujeres deliciosas.

Cancelas, orientales miradores,
la guitarra y su triste melodía,
vinos dorados, huertas, ruiseñores,

deslumbradora y plácida poesía...
Hé aquí el pueblo del sol y los amores,
la mañana del mundo. ¡Andalucía!

Dicha tendencia hizo escuela, como se comentó, y los cordobeses Blanco-Belmonte y Pellicer abundaron en esa dirección, especialmente este último, que con las prosas poéticas de su *Tierra andaluza* (1900) se unió a las otras cuatro obras de estos jóvenes autores que compartían adjetivo y tema durante el más estricto cambio de siglo, en una prueba más de la gran afinidad que existía entre ellos: *Tristeza andaluza*, del granadino Nicolás María López (1899), *Alma andaluza*, del malagueño Sánchez Rodríguez (1900), *Pereza andaluza*, del cordobés Julio Romero de Torres (1900) y *La leyenda andaluza*, del sevillano Juan Héctor (1901)⁷. Sin embargo, la forma en la que estas cuatro piezas trataban el tema andaluz distaba mucho del modo tópico en que lo hacía *Tierra andaluza*, cuyo enfoque era criticado, aunque con benevolencia, por los propios correligionarios, tal y como se observa en una reseña anónima aparecida en *La Vida Galante*, uno de los órganos de la nueva literatura:

TIERRA ANDALUZA es un libro muy ameno; pero tiene el defecto de parecerse á todos los libros que desde hace diez años á esta parte vienen produciendo la inmensa mayoría de los escritores de Andalucía. En todos ellos se hablan [*sic*] de rejas, de macetas cuajadas de claveles, de pañolones filipinos, de cielos azules anegados en luz, de guitarras, de

⁷ Como se ve, tal era el ansia de que la filiación andalucista de los libros quedase clara a simple vista, que fueron notables las permutaciones de vocablos significativos que hubieron de hacer para no pisarse los títulos. De hecho, un paisano de Pellicer, un tal Luis Maraver y Serrano, estuvo a punto de pisarle el suyo, porque en el *Diario de Córdoba* del 20 de enero de 1899, p. 2, se reproduce el poema "A Córdoba", "[d]el libro en preparación «Tierra Andaluza»". Probablemente, la obra de Maraver no llegó a pasar por la imprenta y un año después aparecía el libro de Pellicer, por lo que siempre quedará la duda de si aquello fue robo, préstamo o simple coincidencia.

cantares gitanos, de vino de Montilla... ¿Por qué no estudiar sentimientos y disecar corazones? ¿Por qué limitarse a trazar con la pluma paisajes de abanico?...⁸.

Las otras cuatro “andaluzas” recogieron la herencia de Reina, Gil y Paso y entraron a conformar lo que se ha llamado modernismo andaluz, cada una con sus propios matices. La de Héctor tenía cierto tono naturalista y un carácter muy reivindicativo que pretendía desmontar los tópicos de “la leyenda andaluza” desde el comienzo mismo del libro:

Es, pues, la región andaluza, para los que no la conocen más que por la leyenda que han forjado los poetas é ilustrado los pintores, una tierra quimérica, llena de encantos, rica y felicísima, poblada por diosas de mantón de Manila y mozos de calañés y chaqueta corta.

Andalucía, preciso es decirlo, está por descubrir. Sus escritores no sólo no observan la vida, sino que desfiguran la realidad con un colorismo tan deslumbrante como mentiroso y vacío⁹.

La de Sánchez Rodríguez pretendía ser una alternativa a ese tópico que describiera la verdadera “alma andaluza”, el espíritu original de Andalucía, su esencia. Y lo consiguió con una vuelta a lo verdadero popular, a lo interior andaluz, a través de la sencillez y la espontaneidad lírica, y de un tratamiento del amor enfrentado a la muerte que engendra como síntesis la nota principal de su poesía: la tristeza. Villaespesa insistió sobre la antinómica visión de Andalucía que se produjo durante el cambio de siglo en el prólogo que escribiera para *Alma Andaluza*:

Tu libro es un triunfo. Viene a destruir una leyenda fabulosa: la leyenda andaluza de los viajeros y novelistas franceses, de los cromos alemanes y las panderetas inglesas...

No; Andalucía no es el vergel floreciente de la alegría... Es el jardín encantado de las tristezas atávicas. Triste es la nostalgia azul de su cielo; triste la palidez latina de sus olivos, el cabeceo somnolento de sus palmeras africanas, y la blancura luminosa de sus casas, evocadora de los sepulcros orientales que cantó el Rey Poeta. Y tristes son sus calles tortuosas, sus rejas floridas, los ojos soñadores de sus mujeres, el ritmo voluptuoso de sus danzas, y las cadencias monótonas de las coplas populares... Así es la Andalucía que yo he visto; la Andalucía con que sueño en medio de la fortificante aridez de sus extensas llanuras castellanas¹⁰.

La postura del almeriense es clara y volvería a insistir en ello en su correspondencia personal con Sánchez Rodríguez, al igual que hicie-

⁸ “Libros”, *La Vida Galante*, Madrid, 4 de marzo de 1900, núm. 70, s. p.

⁹ JUAN HÉCTOR, *La leyenda andaluza*, Est. Tip. de Francisco de P. Díaz, Gavidia 6, Sevilla, 1901, p. 8.

¹⁰ J. SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, pp. 95-96.

ra en términos casi idénticos Juan Ramón en carta dirigida al mismo destinatario y también con motivo de la publicación de *Alma andaluza*. El primer párrafo que se transcribe más abajo es de Villaespesa (1 de abril de 1900) y el siguiente de Juan Ramón (8 de octubre de 1900)¹¹, y la similitud de contenido y tono es tan evidente que inquietaría, si no fuese porque entre una y otra carta se produjo el mes y medio de convivencia, y de profundo entendimiento, de ambos poetas en Madrid, durante el que compartieron y coincidieron en muchas opiniones literarias y, entre ellas, sobre las relativas al libro de Sánchez Rodríguez, con quien incluso se tomaron la libertad de corregir al alimón uno de sus poemas, “El canto agorero”, futuro “Amarga” de *Alma andaluza*¹². Tanto el almeriense como el moguerense siguen apreciando verdaderamente en lo personal a sus amigos coloristas, menos evolucionados literariamente, y de hecho lo declaran de forma abierta en ésta u otra correspondencia, pero se encuentran en el momento álgido de la lucha modernista, en el fragor de las batallas que decidirán el resultado de la guerra literaria. Es de suponer que éste comienza a ser el momento de abandonar a los caídos, y aunque públicamente seguirían apoyando a sus hermanos más rezagados, ya en privado se atrevían a pronunciar a las claras su opinión sobre lo que debía ser la nueva literatura, también en lo andaluz:

Tú tienes todos los méritos de Medina y ninguno de sus defectos. Eres el único y verdadero cantor de Andalucía, no de la Andalucía de cromo y pandereta de mis queridos amigos Reyes, Reina, Rueda y Pellicer; tú profundizas más; sientes el alma andaluza y la cantas tal como lo es, como la sueño yo, y la sentimos los verdaderos artistas... Yo en el país encantado de tu libro he visto al *alma andaluza*, la pobre alma que novelistas y dramaturgos se han propuesto que viva en un perpetuo carnaval. Rueda la disfraza de manola y le hace descoyuntarse sobre una mesa a compás de un tango flamenco. Reina la viste de odalisca y le arroja sobre sus hombros el manto de pedrería de su inspiración magnífica. Reyes la emborracha de vino en la taberna de Málaga y le hace soñar amores en brazos de Cartucherita. Y por último, Pellicer, la viste de *domingo* y la saca a pasear por la calles de Córdoba. Todo muy *bonito*, primoroso; bien hecho el cuadro; pero nadie sabe lo que siente y lo que sufre el alma prisionera bajo esas galas. Tú has hecho la obra completa, y Andalucía te ha entregado su alma. Eres el poeta andaluz por excelencia; el heredero del gran Bécquer...

Reina no siente a Andalucía; su Andalucía es una odalisca; exuberante de raso, de pedrería; la lira de Reina es una lira de brillantez, sobre un cojín de raso ducal; no es la lira andaluza. Rueda tampoco siente a Andalucía; su Andalucía es una *chula* sobre un tablado, entre cañas de

¹¹ En ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS, *Francisco Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900)*, Universidad, Granada, 1974, pp. 228-230, y *Cartas de Juan Ramón Jiménez al poeta malagueño José Sánchez Rodríguez*, Don Quijote, Granada, 1984, p. 53.

¹² Véase A. SÁNCHEZ TRIGUEROS, *op. cit.*, pp. 119 ss.

manzanilla y *cantaores*; su *lira* es una *guitarra alegre*, sobre un pañolón de Manila. El poeta andaluz eres tú y sólo tú; tú no te has dejado cegar por colorines y músicas celestiales; tú has ido por dentro y has arrancado al alma de Andalucía toda la dulce nostalgia, toda la melancolía de su luz, “*la melancolía de su alegría*”; tu *lira* es un harpa de rosas cuajadas de lágrimas, sobre un corazón de virgen andaluza; tú llevas en la frente toda la pena, toda la infinita nostalgia, todo el oro de nuestra raza egregia, desterrada del cielo.

Las obras de Nicolás María López y Romero de Torres incorporaron a esta nueva visión de Andalucía no sólo el componente modernista, sino también el moderno. Romero de Torres, tan famoso después por el casticismo de sus modelos, pintó en 1900 algunos cuadros en los que sus jóvenes andaluzas aparecían vestidas de época, a la moda burguesa coetánea, sobre un fondo tradicional: el patio cordobés. Quiso dibujar el espíritu de su región a través de la *Pereza andaluza* (1900) de sus muchachas, a quienes no dudó en representar incluso en momento tan íntimo como *La siesta* (1900). En estas dos obras puede verse una joven vestida de blanco sentada en el umbral de su cuarto que mira tristemente, a través de una cortina semicorrida, hacia al tupido jardín del patio de la casa, lleno de luz y de colores¹³. De este modo, proporcionó un carácter simbólico a un elemento –el patio cordobés–, que siempre había sido utilizado (también por Romero de Torres) desde una óptica costumbrista. El tono de ambos cuadros, imbuidos de una lánguida tristeza, es decadentista, y el trasfondo, simbolista: la castidad en el blanco del vestido, el erotismo en el rojo de la sombrilla, el mítico jardín del edén y el árbol prohibido en las plantas, el paso detenido de la pubertad a la juventud en el umbral que separa cuarto y patio...

Nicolás María López, antes que Romero de Torres, había introducido elementos decadentistas, simbolistas, modernistas y modernos en su obra con la intención de representar el alma de su pueblo, que a su juicio, consistía en la “tristeza andaluza”. López, en su colección de cuentos y prosas poéticas, incorporó también escenas modernas, de su época, sobre todo de muchachas muy parecidas a las de los cuadros de Romero de Torres, a las que colocaba, con sus ensueños de amor, sobre el fondo triste y mítico de Granada, como hacía también con el resto de las historias del libro. El cordobés y el granadino, que a pesar de todo nunca perdían de vista el elemento popular, contribuyeron decididamente, junto con Héctor, a reclamar la modernidad de su región, y a representarla en sintonía con sus propias raíces ancestrales, pero siempre distanciándose de la Andalucía típica y costumbrista, tal y como, por enésima vez, denunciaría Villaespesa, ahora desde una reseña escrita expresamente para la *Tristeza andaluza* de su amigo:

¹³ LILY LITVAK, *Romero de Torres*, Electa, Madrid, 1999, pp. 11-12.

Cerré el libro y, deslumbradora como un relámpago, cruzó por mi cerebro la imagen de mi Andalucía, una Andalucía desconocida del turista [*sic*], que tiene algo de histérica y mucho de funámbula, que llora tristezas de nostalgias orientales en las alegres cuerdas de sus guitarras, que suspira anhelos de amores imposibles en el ritmo voluptuoso de sus cantares, y en sus clásicas fiestas, fastuosas bacanales de luces y colores, amarga con sus lágrimas de desequilibrados, de neurótica sentimental, la retozona Solera que brilla en las elegantes cañas, con áureos destellos de pupilas enceladas, llameantes de potente y desenfrenada lujuria... Todas las alegrías hermosamente tristes, de mi patria, desfilaron por el espléndido escenario del libro de Nicolás María López... Su estilo sintetiza los antagónicos matices del alma meridional, soñadora y ardiente, activa y perezosa. A veces se enamora, con ardores febriles de pantera en celo, de una frase incitante, de un concepto voluptuoso y los halaga y acaricia con refinamientos eróticos de decadente. En ocasiones se fatiga, siente que el cansancio aplana su cuerpo y la modorra entorna sus párpados, y entonces se reclina, con indolencia atávica de musulmán morfinamo [*sic*], en los escuálidos brazos de una imagen triste y pensativa, y adormecido por cantos de cigarras y lagrimeos de fuentes, pasa las horas de la siesta, soñando con misterios islamíticos, jardines de Scherezadas [*sic*] y odaliscas cubiertas de pedrería perezosamente reclinadas entre cojines de damasco¹⁴.

Nótese el enorme parecido entre los diferentes párrafos citados hasta ahora, prueba de lo extendido que estaba entre la gente nueva el rechazo al tópico fácil sobre el andalucismo. Particularmente curiosa es la recurrente referencia al mantón de Manila como uno de los más representativos tópicos externos del fenómeno, y llamativo es también, aunque en lo positivo, la recuperación del pasado árabe como origen de la “raza” andaluza y de algunas de sus características más poéticas para estos autores: la pereza, la indolencia y la tristeza; “breviario de emoción sincera y de fatalismo musulmán” llamaría Cuenca a *Tristeza andaluza* un par de décadas más tarde¹⁵. Es llamativo, además, que a

¹⁴ “Impresiones de lectura. Tristeza Andaluza, de Nicolás M. López”, *La Crónica Meridional*, Almería, 27 de octubre de 1899, p. 2.

¹⁵ FRANCISCO CUENCA BENET, *Biblioteca de autores andaluces contemporáneos (segundo tomo)*, A. Dorrbecker, R. M. Labra 82, La Habana, 1925, p. 21. El tópico de la pereza musulmana ya estaba presente en la poesía realista de finales de siglo, aunque de una forma anecdótica y con un punto de vista peyorativo. Como ejemplo de ello pueden leerse estos versos del “pequeño poema” campoamorino “La historia de muchas cartas”: “... mientras ella esperaba, él no escribía; / pues aunque en ansia de escribir ardía, / en su alma, entre española y mahometana, / pudo más la pereza que la gana” (RAMÓN DE CAMPOAMOR, *Obras poéticas completas*, Luis Tasso, Impresor-Editor, Barcelona, 1900, t. 1, p. 326). No obstante, para estos jóvenes artistas andaluces, la pereza musulmana, lejos de revestirse de un carácter negativo y abúlico, entronca directamente con el *spleen* y el *ennui* de las corrientes decadentistas europeas finiseculares en cuanto que sentimiento inevitable, elitista, misterioso y atractivo en toda su fatalidad vital y poética. En realidad, la recuperación de lo islámico en general hay que entenderla también como un afán de idealizar Andalucía con conceptos presti-

Reina se le meta en el mismo saco que a los demás andalucistas; en parte, se hacía con razón, pero, por otro lado, la vertiente simbolista de su poesía fue determinante en la conformación del modernismo andaluz. En definitiva, ya sea con un componente más decadentista, como Nicolás María López o Romero de Torres, más naturalista como Héctor, o más popular como Sánchez Rodríguez, la cuestión es que el modernismo andaluz se hizo su hueco dentro de la nueva literatura, a lo que contribuyeron otros autores del grupo del novecientos, como el cordobés Enrique Redel o los almerienses José Durbán y Francisco Aquino. Precisamente, en el prólogo a las *Sensaciones*, de este último, se encuentra un ejemplo más de todo lo que se ha venido diciendo hasta aquí:

Al leerlos asáltame la tentación de inquirir de dónde viene ese dejo triste del cantar de nuestros poetas, que de tal modo contrasta con la alegría de nuestro cielo, borracho de luz, con el encanto de sus limpias y azuladas lontananzas, con el riente verdor de nuestros naranjales y emparrados... [E]l eminente crítico de *La Época*, el tan querido Zeda, piensa que acaso corre por nuestras venas fogosa sangre mora, que nos arrastra al sueño voluptuoso de esta raza, y tal vez pudiera pensarse por alguien que *nuestro escritor*, atraído por la imagen de las hurís del Profeta, no se deja influir del medio ambiente... [L]a obra del poeta almeriense [Aquino] es una obra sincera; la ternura que de ella se desprende no es fingida. El sol que llena los ojos de luz y el paisaje que enloquece con su alegría, influyen ciertamente en él... Pero esta fascinadora realidad –al ser cantada– ha pasado ya por el crisol de un temperamento impregnado de natural amargura, ó ha despertado en el espíritu del poeta contemplativo, ansias [*sic*] de volar que no se cumplen, sueños de ventura que jamás se realizan, y de aquí su acento desgarrado, su vaga melancolía, su nostálgico tedio... Bajo el ambiente caliginoso de Agosto; en esas abrasadas horas de la siesta andaluza, acaso se entusiasmen otros, entregados al desenfreno de una orgía de luz; nuestro artista, en cambio, se enerva y sueña; *siente* mejor la tristeza del tostado suelo, sorprende el fugaz lamento de una esquila, dulce son del silencio campesino; adivina el hambre voraz de larvas y gusanos bajo la amarillenta yerba; oye el áspero crujir de la rama que se retuerce seca y sin sávia [*sic*] y hasta en el ronco y lejano rumor de las aguas del molino cree [*sic*] escuchar el grandioso quejido de la tierra sedienta, agonizante y abrumadora de cansancio...¹⁶.

Villaespesa y Juan Ramón, aunque mostraron su pleno apoyo, como se ha visto, a los renovadores del andalucismo, se decantaban en estos momentos por trabajar el modernismo hispanoamericano de

giosos para la estética modernista, puesto que lo árabe y musulmán debe entenderse igualmente en términos de exotismo (temporal y espacial), un fenómeno que, como es sabido, constituye una de las principales direcciones de la nueva estética.

¹⁶ FRANCISCO AQUINO CABRERA, *Sensaciones*, Librería de Fernando Fé, Carrera de San Jerónimo 2, Madrid, 1900, pp. x-xiii.

filiación dariana, más parnasiano. Aún así el modernismo andaluz se dejaría ver, por ejemplo, en algunas de las prosas críticas del onubense, al subrayar la ascendencia oriental y árabe de Andalucía, de su tristeza y, a veces, también de la indolencia y la somnolencia musulmanas ya señaladas. Así hizo al escribir el “Prólogo” de *Nieblas*, colección de artículos de Domínguez Ortiz, al hablar de Ganivet y *El libro de Granada* (1899): “...la oriental Granada; la reina de la Andalucía; la soñadora reina coronada con guirnalda eterna de nieves y rosas; dio a luz hace poco un sazonado fruto de su seno de luz; flor cuyas bellas hojas tersas son como latidos de una misma alma noble que entona armoniosa y melódica canción a las hermosuras de la ciudad árabe”¹⁷. O, sobre todo, en los dos artículos que escribió sobre Pellicer, precisamente un autor que, como acaba de verse, practicó un andalucismo poco modernista. Lo hizo llamando a Córdoba “sultana indolente de los ojos negros y los negros cabellos y las carnes morenas”¹⁸, y también al celebrar a Andalucía con estas palabras: “...una fúlgida canción de melancólicas nostalgias, de doradas remembranzas...; las almas se adormecerán a sus sonos, en sopor de indefinible tristeza riente y somnolenta, escuchando las afilegranadas cadencias de la guitarra, evocadora de voluptuosidades de Oriente; el eco acompasado, rítmico de la rítmica copla gitana... aparecerá alegre y triste, con alegría de recuerdo y tristeza de lejanía, la reja cuajada de claveles y nardos; suspirará su ardoroso suspiro la virgen morena enamorada...”¹⁹. Pero también se puede apreciar cierto modernismo andaluz en las obras de Juan Ramón, al menos en *Almas de violeta*, aunque no era ése el libro que se correspondía exactamente con el momento poético que el poeta estaba viviendo, mucho mejor representado por *Ninfeas*²⁰. En *Almas de violeta*, formado en gran parte con poesías compuestas antes de 1900, existe una carga impresionante de tristezas, penas y nostalgias, que aunque no se relacionen siempre de forma explícita

¹⁷ TOMÁS DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Nieblas*, Imp. de Agustín Moreno, Ricos 16, Huelva, 1900, p. 9. El *Libro de Granada* fue un volumen de artículos y poemas aparecido en 1899 cuya autoría compartían Ángel Ganivet, Matías Méndez Vellido, Gabriel Ruiz Almodóvar y Nicolás María López, los cuatro miembros más destacados de la “Cofradía del Avellano”, tertulia literaria que congregaba a la modernidad granadina. Juan Ramón, sin nombrarlo, hace una referencia clara a dicho libro en las líneas citadas.

¹⁸ “Juventud”, *Álbum Hispano-Americano*, Madrid, 24 de abril de 1900, núm. 1 (en *Diario de Córdoba*, 27 de abril de 1900, núm. 14774, p. 1).

¹⁹ ««Tierra Andaluza». Apuntes”, *Vida Nueva. Edición popular*, Madrid, 1 de marzo de 1900, núm. 5, p. 3.

²⁰ A mediados de septiembre de 1900 Juan Ramón publicó a la vez dos libros poéticos: *Ninfeas* y *Almas de violeta*. De ambos, sólo el primero contenía las poesías más recientes, escritas bajo el poderoso influjo del modernismo hispanoamericano a lo largo de todo aquel año novecentista, mientras que el segundo estaba destinado a albergar sobre todo poemas pertenecientes a su etapa sevillana y compuestos entre 1898 y 1900.

con Andalucía, sí que enlazan a menudo con la misma a través del uso de elementos populares que aparecen, por ejemplo, en varios poemas de estrofas arromanzadas o una serie de cantares. También es sabido que sería precisamente esta línea popular la que Juan Ramón recuperaría en *Rimas* (1902) y *Arias tristes* (1903). No en vano, como señalábamos al principio, fue en una reseña de esta última obra donde Darío popularizó el tópico de la “tristeza andaluza”:

...[T]oda la morería, toda la inmensa tristeza que hay en la tierra andaluza; tristeza de suelo fatigado de las llamas solares, tristeza de las melancólicas hembras de grandes ojos, tristeza especial de los mismos cantos, pues no se puede escuchar uno que no diga muerte, cuchillada, luto, virgen penosa, o nota crepuscular... Todos los poetas de estas regiones son dolorosos y excesivos, fatalistas o violentos. Todos son amados del Sol. Todos no: he aquí uno amado de la Luna... He aquí un lírico de la familia de Heine, de la familia de Verlaine, y que permanece no solamente español sino andaluz, andaluz de la triste Andalucía... Desde Bécquer no se ha escuchado en este ambiente un son de arpa, un eco de mandolina, más personal, más individual²¹.

Nótese cómo el gran maestro de la mayoría de estos jóvenes autores dibujaba con su precisa pluma muchos de los elementos que ya ellos habían ido utilizando en la conformación del modernismo andaluz: “morería”, “tierra andaluza”, “muerte”, “fatalismo”... Pero por encima de todo: la tristeza, esa melancólica tristeza “de la triste Andalucía”.

ANTONIO MARTÍN INFANTE
Universidad de Huelva

²¹ R. DARÍO, *op. cit.*, p. 75.