

LA VOZ DEL PUEBLO ANDALUZ EN LOS ORÍGENES DEL MODERNISMO ESPAÑOL: *ALMA ANDALUZA* (1900) DE JOSÉ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ

Javier Manzano Franco
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

1900 es el año de publicación de tres libros de poesía que marcan en el panorama lírico español una clara frontera entre las anteriores tendencias modernistas de finales del siglo XIX, fundamentadas principalmente en el parnasianismo y en cierto decadentismo y caracterizadas ante todo por su apego al legado decimonónico, del que se sienten legítimas herederas; y la nueva actitud modernista de una promoción más joven de escritores que, si bien realiza en su obra una recuperación de los estilemas, temas y motivos del Romanticismo más macabro o melancólico, se agrupa en torno a la figura de Rubén Darío y ostenta un marcado deseo de ruptura con lo anterior, una mayor fascinación por el cosmopolitismo y lo «moderno» y un deseo más decidido de cultivar el simbolismo de origen francés. Estos libros son *La copa del rey de Thule* de Francisco Villaespesa y *Ninfeas y Almas de violeta* del joven Juan Ramón Jiménez, en los que la influencia del decadentismo, como importación francesa pero también como fruto de la evolución natural de los aspectos más patéticos y llamativos de nuestro Romanticismo, ejerce todavía un peso considerable por encima de la presencia de la poética simbolista que irá afianzándose en la trayectoria de ambos autores a lo largo de los años siguientes, culminando en *Arias tristes* (1903) de Jiménez o *Tristitia rerum* (1906) de Villaespesa.

Junto con estos libros ve la luz en Madrid en este mismo año, en la Imprenta de la Librería Fernando Fe, un cuarto volumen de versos titulado *Alma andaluza*, perteneciente al malagueño José Sánchez Rodríguez (1875-1940), que previamente había sido autor de los libros *Mis primeras notas* (1892), *Remembranzas* (1895) y *Nocturnas* (1896), este último publicado como folletín en el diario *La Unión Mercantil* (Sánchez Trigueros 1974: 9-11). Surge nuestro autor en el contexto poético malagueño del Fin de Siglo, en el que, pese a la afirmación de Cossío de estar compuesto por «naturalistas activos y naturalistas

arrepentidos» (1960, II: 1327), ciertamente comenzaban a destacar figuras como las de Arturo Reyes, Narciso Díaz de Escobar y sobre todo Salvador Rueda, que desde la aparición de su *Sinfonía del año* (1888) y ante todo *En tropel* (1892) ya era considerado un legítimo renovador de la lírica contemporánea. Frente a ellos, sin embargo, como supieron ver Villaespesa y Juan Ramón en la época de publicación de *Alma andaluza* y como ha insistido la crítica (Sánchez Trigueros 1974, 1974b, 1981, 1983; Cardwell 1996: 15-89; Correa 2001: 246; Baltanás 2003: 75), Sánchez Rodríguez desecha la pintura preciosista del cuadro de costumbres, inspirado en las visiones exóticas elaboradas por la literatura de viajes del Romanticismo francés más que en la observación de la realidad andaluza, y reivindica el magisterio becqueriano al privilegiar en la producción del poema la plasmación del sentimiento y de la realidad íntima. Esta característica del libro de Sánchez Rodríguez, poeta hoy olvidado por la historia literaria y marginado del canon literario, lo convierte en cierto modo en «un precursor» (Allué 1962: xxxiv) del simbolismo español, incluso en fechas anteriores al redescubrimiento de Bécquer y del tono menor por parte de Juan Ramón.

La temática andaluza empieza a cultivarse en la poesía española a raíz del auge de la literatura costumbrista durante el Romanticismo y de su afán por documentar hábitos de vida y tipos sociales que el progreso amenazaba con relegar al olvido. El primero en cultivar una poesía andalucista es el malagueño Tomás Rodríguez Rubí, que en su breve tomo *Poesías andaluzas* (1841) presenta trece composiciones en las que lleva a cabo un intento pintoresco de transcripción fonética de los rasgos más llamativos de las hablas del Sur. Paralelamente, en estos años están apareciendo las obras de los viajeros extranjeros que presentan Andalucía como una tierra exótica, a caballo entre Europa y el Próximo Oriente, donde se mantienen vivos ciertos atavismos propios de los tiempos caballerescos: *Cuentos de la Alhambra* (1832) de Washington Irving, *Viaje a España* (1843) de Théophile Gautier con grabados de Gustave Doré y *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée.

En oposición a la visión fantasiosa de los autores extranjeros, marcada por una actitud de exotismo evasivo y en muchos casos idealizadora de figuras antisociales como el bandolero o de actitudes negativas como la desidia, la crueldad o el oscurantismo, los costumbristas españoles se propondrán ofrecer al lector un panorama de cuadros y tipos nacionales y regionales fruto del estudio preciso de la realidad social,¹ convirtiéndose para ello en pioneros de los estudios etnográficos. Serafín Estébanez Calderón recoge en sus

¹ Fruto de esta actitud son colecciones de artículos de costumbres de títulos tan transparentes como *Los españoles pintados por sí mismos* (Madrid, Ignacio Boix, 1843-1844, 2 vols.), *El álbum del bello sexo o las mujeres pintadas por sí mismas* (1843), *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852), *Los valencianos pintados por sí mismos* (1859), *Las españolas pintadas por los españoles* (1871-1872) o *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas* (1872, 1873, 1876).

Escenas andaluzas (1846) cuadros como «El bolero» (1831) o «Un baile en Triana» que constituyen documentos de valor inestimable para conocer la evolución de la danza popular del siglo XVIII al XIX y los orígenes del flamenco en la ciudad de Sevilla. Fernán Caballero, por otra parte, critica en el prólogo a *La Gaviota* (1849) con su habitual vehemencia las descripciones que ofrece la literatura extranjera del paisanaje español y presenta su novela de costumbres como alternativa a la mirada deformada del exotismo romántico:

Doloroso es que nuestro retrato sea casi siempre ejecutado por extranjeros, entre los cuales a veces sobra el talento, pero falta la condición esencial para sacar la semejanza, conocer el original. Quisiéramos que el público europeo tuviese una idea correcta de lo que es España, y de lo que somos los españoles; que se disipasen esas preocupaciones monstruosas, conservadas y transmitidas de generación en generación en el vulgo, como las momias de Egipto. Y para ello es indispensable que, en lugar de juzgar a los españoles pintados por manos extrañas, nos vean los demás pueblos, pintados por nosotros mismos.²

(Caballero 1998: 125)

La autora publicaría diez años más tarde su recopilación de *Cuentos y poesías populares andaluzas* (1859), resultado de su trabajo como folclorista que la convierte en heredera de la labor de los Grimm en Alemania y de Juan Antonio de Iza Zamácola en España, el cual en 1799 había publicado bajo el seudónimo de *Don Preciso* una *Colección de las mejores seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, considerada la primera recopilación contemporánea de la canción popular española.

El tópico costumbrista andaluz a veces va en paralelo y otras se combina con el auge de los cantares populares y su imitación por la poesía culta de la segunda mitad del siglo XIX, a partir de la aparición de *El libro de los cantares* (1852) de Antonio Trueba y sobre todo de la influencia de las traducciones que de Heine realiza Eulogio Florentino Sanz en 1857 para *El Museo Universal* (Castro García 1988). De este modo llegamos a finales del siglo, en que los poetas Manuel Reina y Salvador Rueda recurren al tópico andaluz tal como había sido esbozado por el pintoresquismo romántico (la Andalucía luminosa y colorida, el andaluz alegre y despreocupado inmerso siempre en la fiesta donde nunca faltan el motivo del cante,

² Con esta misma idea concluye Mesonero Romanos su crítica literaria «La novela» (*Semanario Pintoresco Español*, n.º 32 [1839], 253-255) acerca de la inconveniencia de imitar los temas inmorales de la novela francesa y de la necesidad de crear una novela de costumbres genuinamente española: «... no pretendamos imitar tan inmorales extravíos; describamos nuestra sociedad, por fortuna no tan estragada y petulante; estudiemos nuestros propios modelos; vengamos el carácter nacional y las costumbres patrias, ridículamente desfiguradas por los autores extranjeros» (255).

la guitarra y el vino, la mujer bella y voluptuosa siempre dispuesta a bailar...) para llevar a cabo composiciones exquisitamente elaboradas al modo parnasiano, en las que los valores que priman son la sonoridad perfectamente cincelada y el deslumbrante colorido de la imaginaria por encima de cualquier sentido íntimo y mucho menos trascendente.

El interés romántico por las expresiones poéticas populares como manifestaciones fidedignas de un *Volkgeist*, defendidas por el idealismo alemán de principios del siglo XIX, adquiere un nuevo sentido en el Fin de Siglo español, cuando los regeneracionistas inician la tarea de comprender y solucionar el «problema de España» influidos por el positivismo y, concretamente, por el evolucionismo de Darwin y Spencer y el determinismo de Taine (Cardwell 1996: 33). Las obras capitales en este sentido, *En torno al casticismo* (1895) de Unamuno e *Idearium español* (1896) de Ganivet, sostienen la necesidad de alejarse del enfoque historiográfico tradicional que privilegiaba los grandes acontecimientos políticos y profundizar en la psicología colectiva y en la antropología social y cultural, en la «intrahistoria» o historia del pueblo anónimo, para descubrir la verdadera idiosincrasia de la nación, la cual determinaba inevitablemente su política (Ramsden 1974). Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, que en sus estudios folcloristas había seguido y difundido una metodología inspirada en el darwinismo de Haeckel (Brotherston 1964), defendía diez años antes que Unamuno y Ganivet, en sus *Estudios sobre literatura popular* (1884), la primacía de las creaciones del pueblo por encima de la literatura culta, comparando aquellas con un diamante en bruto que el poeta culto se limita a extraer de las entrañas de la tierra y tallar a su antojo (Machado y Álvarez 1884: 7).

Fracasado el proyecto federalista con el desmantelamiento de la Primera República, las causas políticas antcentralistas perdieron prestigio al iniciarse el período de la Restauración y se transformaron en movimientos intelectuales de reivindicación de las identidades culturales de las diversas regiones, fuertemente influidas ahora por las citadas corrientes científicas en boga (Cardwell 1996: 37). Paralelamente al *Rexurdimento* gallego y a la *Renaixença* catalana, a principios de los 80 tiene lugar un despertar del interés por el «alma» del pueblo andaluz, reflejado en el considerable incremento de la investigación folclorista y de la publicación de importantes recopilaciones de cantes populares y flamencos, de los cuales destacan tres: *Primer cancionero de coplas flamencas y populares, según el estilo de Andalucía* (1881), de Manuel Balmaseda y González; *Colección de cantes flamencos* (1881), de Antonio Machado y Álvarez; y *Cantos populares españoles* (1882), de Francisco Rodríguez Marín. Como puede comprobarse, el andalucismo intelectual de la época consideraba el canto del pueblo, y específicamente el cante flamenco, como un componente

primordial de la esencia de la colectividad andaluza.

Alma andaluza irrumpirá de forma clara en el panorama poético de 1900, y así le será reconocido por la crítica del momento, que sabrá reconocer en el libro una evolución con respecto al anterior pintoresquismo y a la vez una distancia con respecto al exacerbado decadentismo presente en los volúmenes del joven Juan Ramón y Villaespesa. Sánchez Rodríguez profundiza en el tema del cante flamenco, que para Reina y Rueda constituía un mero componente escenográfico en la elaboración de sus cuadros preciosistas llenos de colorido, y en la línea de los folcloristas del momento trata de indagar a través de este arte en la psicología colectiva del pueblo andaluz, caracterizada por un sentimiento pocas veces explotado en la literatura de tema andalucista hasta la fecha: la tristeza. La originalidad del libro de Sánchez Rodríguez consiste en desarrollar la idea de que la esencia del alma andaluza se define por la melancolía, la «pena», y cierto sentimiento fatídico de anhelo de una plenitud, identificable con el amor, que se revela imposible al quedar truncada siempre por la constante presencia de la muerte o simplemente por la inconstancia del corazón humano.

Esta idea se opone frontalmente al tópico construido por el exotismo romántico extranjero, nunca desmentido del todo por el costumbrismo autóctono y todavía vigente durante el Fin de Siglo, de Andalucía como una tierra idílica y poblada por mujeres y hombres alegres, sensuales y sin problemas, que conciben la vida como una perpetua fiesta y el flamenco como una expresión de su jovialidad y pasión. Ciertamente es que en décadas anteriores contamos con una honrosa excepción a este estereotipo: Gustavo Adolfo Bécquer, que desde su niñez había sido testigo de los primeros pasos del arte flamenco y demuestra ser un perfecto conocedor de esta creación popular por las menciones aparecidas en sus artículos de costumbres y, sobre todo, por la técnica compositiva y los motivos observables en sus *Rimas* (Carrillo Alonso 1991, Reyes 2010), lo vincula ya con el dolor ancestral del pueblo gitano secularmente perseguido, con el sentimiento elegíaco y con lo fúnebre. En el cuadro de costumbres «La Venta de los Gatos», publicado en *El Contemporáneo* en 1862, el muchacho protagonista no canta con fines meramente lúdicos como suele ocurrir en el costumbrismo y en las narraciones exóticas, sino que hace uso de la *soleá* como vehículo de su pasión amorosa y, más tarde, de la *seguiriya* gitana como cauce de expresión de su hondo dolor por la muerte de su enamorada (Rubio Jiménez 2006-2008; Reyes 2010: 267-268). En un cuadro posterior, «La Feria de Sevilla» (*El Museo Universal*, 25/IV/1869), Bécquer opone a la degradación de esta festividad popular, progresivamente contaminada por los gustos y modas extranjerizantes de la alta burguesía, el estado de pureza en que el pueblo gitano conserva sus tradiciones, marcadas por el lamento y el sentimiento de desarraigo:

Solo allá, lejos, se oye el ruido lento y acompasado de las palmas y una voz quejumbrosa y doliente que entona coplas tristes o las seguidillas del Fillo. Es un grupo de gente flamenca y de pura raza *cañí* que alrededor de una mesa coja y de un jarro vacío cantan lo hondo sin acompañamiento de guitarra, graves y extasiadas como sacerdotes de un culto abolido, que se reúnen en el silencio de la noche a recordar las glorias de otros días y a cantar llorando, como los judíos *super fluminen Babiloniae* [sic].

(apud Reyes 2010: 276)

Martín Infante (2007: 463) ha llamado la atención sobre la aparición, el mismo año de 1900 e incluso un año antes, de diversas obras literarias y pictóricas en las que parece hallarse la misma renovación del tópico andaluz llevada a cabo por Sánchez Rodríguez, desde el pintoresquismo intrascendente hasta un intimismo que sería preciso conectar con la búsqueda del reino interior postulada por el simbolismo o bien, en cierto modo, con el *spleen* de los decadentes: los libros de prosa poética *Tristeza andaluza* (1899) del granadino Nicolás María López y *Tierra andaluza* (1900) de Julio Pellicer, el cuadro *Pereza andaluza* (1900) del cordobés Julio Romero de Torres y *La leyenda andaluza: Cuentos y crónicas* (1901) del sevillano Juan Héctor. Pese a ello, fue José Sánchez Rodríguez quien despertó el interés de Villaespesa, que desde *Intimidades* (1898) llevaba cultivando en su poesía motivos del costumbrismo andaluz, como el de la reja, desde un enfoque posromántico.

El poeta almeriense, que firma la carta-prólogo que antecede al libro, influyó considerablemente en el proceso de composición de *Alma andaluza* a través de una nutrida comunicación epistolar que ha sido analizada y publicada por Sánchez Trigueros (1974b). A sus consejos debemos no solo el mismo título del volumen (previamente se habían barajado otros, como *Meridionales* o *Cantos del Mediodía*), sino además no pocas correcciones sobre los poemas originales y, en gran parte, la disposición final del conjunto y el número de composiciones incluidas (algo mayor —dieciocho— que el inicialmente propuesto por Villaespesa —trece—). Especialmente relevante resulta la carta enviada a nuestro autor el 1 de abril de 1900, en que aparte de sugerirle el que vendría a ser el título definitivo del libro y el mencionado número de composiciones, añade un ferviente elogio de la labor del malagueño —que compara con la que está llevando a cabo Vicente Medina en Levante con sus *Aires murcianos* (1898)— y un tajante juicio de la anterior poesía de temática andaluza cultivada por los parnasianos de los años 90:

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 [sic] 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 disfraz de manola y le [sic] hace descoyuntarse sobre una mesa al 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 en la taberna de Málaga y le [sic] hace soñar amores en brazos de Cartucherita. Y por último, Pellicer, la viste de *domingo* y la saca a pasear por las 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 [...] Creo sinceramente que si el Levante está orgulloso de su Medina, Andalucía se enorgullecerá de Sánchez Rodríguez”.

(*apud* Sánchez Trigueros 1974: 228-230)

Juan Ramón Jiménez, con diecinueve años de edad en 1900 y autor del poema «Epilodal» con que se cierra *Alma andaluza* y que recoge su interpretación poética del texto, suscribe la opinión del almeriense, incluso usando en ocasiones idénticas palabras, acerca del tratamiento parnasiano de los temas andaluces por parte de los poetas modernistas de los años 90. Así se observa en una carta dirigida a Sánchez Rodríguez el 8 de octubre de 1900:

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 manzanilla y cantaores; su *lira* es una *guitarra alegre*, sobre un pañolón de Manila [...] El poeta andaluz eres tú y solo 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. Tú eres mi hermano. Yo soy tu hermano.

(*apud* Sánchez Rodríguez 1983, II: 527-528)

En la citada carta-prólogo, Villaespesa insiste en el argumento antiexotista de los costumbristas españoles y en la idea becqueriana de una tristeza ancestral, inherente a la etnia, que en este caso no es la gitana sino la andaluza en general, precisamente en un momento en que el regeneracionismo recurre en su discurso con frecuencia al tópico de la decadencia de la «raza» hispana,³ en el marco de un debate europeo más amplio acerca de la decadencia de la «raza» y la civilización occidentales cuyos pilares son el determinismo biológico y el evolucionismo y su obra cumbre: *Entartung* (1892), de Max Nordau:

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. [...]

Su lira es la guitarra, ese combo ataúd donde duermen los sueños y las tristezas de tantas razas proscritas... Así es tu Musa, ¡oh, Poeta! Ámala tal cual es, y no profanes nunca la sencillez de su traje con adornos prestados y baratijas retóricas, pasajeras innovaciones de la Moda.⁴

(Sánchez Rodríguez 1981: 10, 14)

El primer poema del libro que sigue a la «Dedicatoria» a la figura de la madre fallecida, «Bajo la parra», es una seguriya gitana (6—, 6a, 12—, 6a), que el Modernismo andaluz más fiel al magisterio becqueriano introduce en la poesía culta con excelentes resultados (Baehr 1970: 256). En él da comienzo el planteamiento de la idea ya mencionada, y presente en todo el libro, del cante flamenco no como simple diversión, sino como vehículo del alma del pueblo andaluz para expresar la frustración de sus anhelos de amor ideal y una cierta melancolía perenne, identificable con el *spleen* de los decadentes europeos. Así, la composición se inicia con una queja amorosa que turba la alegre fiesta tantas veces pintada por románticos y costumbristas:

«Dime que me quieres,
que yo me lo crea:
morena del alma, dime que me quieres,
aunque no me quieras.»

³ Cf. Marilhacy (2010).

⁴ He modernizado la ortografía en la presente transcripción.

Así dijo el mozo
destilando penas,
con los ojos tristes, con la voz de llanto,
con la boca seca.

Y el amargo dejo
de la copla aquella,
turbó la algazara, reinó en el silencio
de la alegre fiesta.

(Sánchez Rodríguez 1981: 23)

La idea del cantar flamenco como resultado de un proceso de destilación, de refinamiento de la pena íntima que encierra el alma del personaje poético, aparece nuevamente en «La Canción del Olvido» (Sánchez Rodríguez 1981: 39-42), en que se describe el proceso de creación de una copla: una joven rubia atormentada por los celos se ve obligada a cantar en una fiesta ante la absoluta indiferencia de su amado:

... salió la rubia cantando;
y al compás de la guitarra
se estremecieron sus labios,
que la copla era de amores,
y eran los suyos de llanto.
Rodó en su rostro una lágrima;
terminó el cantar margo,
y **el otro** siguió en la silla,
con los ojos entornados,
mirando a aquella morena
que era lo mejor del barrio.

(Sánchez Rodríguez 1981: 39)

Finalmente, el sentimiento del personaje adopta la forma de expresión intrínseca de la «raza andaluza», la poesía popular flamenca, y la siguiente copla pone el broche final, ejerciendo la función de síntesis de todo el poema:

«Tengo un cantar en el alma,

que es el cantar de la pena:
si quieres que te lo diga,
pídele a Dios que me muera.»
(Sánchez Rodríguez 1981: 42)

Del mismo modo, el romance «La última copla» (dedicado a Salvador Rueda) es una historia de amor imposible entre un anónimo joven inmerso en una fiesta flamenca y una «trinitaria» (del popular barrio malagueño de La Trinidad) que duerme tras las rejas de su balcón. Los suspiros que se escapan de los pechos de los amantes y que las vibraciones de la guitarra y del viento transportan y convierten en coplas constituyen lo auténticamente lírico en este texto, formando el resto de versos un mero marco narrativo contextualizador. Finalmente, «La verbena» reitera mucho más explícitamente la tesis del flamenco como expresión de la tristeza más íntima en Andalucía, y no de la alegría:

Algo así, como un lamento
fue de la copla la esencia;
que era el cantar un gemido,
mezcla de amor y de queja.
¡Triste recurso del alma
cuando ni el alma nos queda!
(Sánchez Rodríguez 1981: 64)

Retomando la anterior apreciación acerca de la especial capacidad, de tipo intrínseco, que posee el pueblo andaluz para expresar por medio de las formas líricas y musicales flamencas su sentimiento de melancolía o de amor, hallamos la voz de la amada en «La esquila del alba», endecha amorosa en que el sujeto lírico lamenta el amor perdido y recuerda, al amanecer sobre un *locus amoenus* provinciano y con el sonido de la esquila o campana de la iglesia:

Cantares andaluces parecían
tus frases adoradas
al compás de perdidos
rumores de guitarras,
y como el eco amargo de una copla,
ahogábase el dolor en tu garganta...

(Sánchez Rodríguez 1981: 92)

La amada, según la percepción auditiva del sujeto lírico embargado en el pasado por la pasión y en el presente por la nostalgia, no habla: *canta*. Para Sánchez Rodríguez el individuo andaluz, determinado biológica y ambientalmente, solo es sincero cuando se expresa por medio de su más genuina creación cultural. El amor en Andalucía, parece decirnos el autor de *Alma andaluza*, solo puede sonar a flamenco.

El motivo del duelo entre cantaores aparece ya en *La Gaviota* (1849) de Fernán Caballero. En el capítulo XIV, durante el convite de bodas de Marisalada, esta y Momo se zahieren cómicamente con sendos cantares (1998: 272); también Ramón Pérez el barbero, enamorado y desdeñado por la Gaviota, hace uso de la copla para exteriorizar en el banquete sus deseos aún no extinguidos y, una vez retirada su enamorada con su nuevo esposo, para denostarla (1998: 276). Esta práctica musical, que vagamente recuerda las payadas o enfrentamientos entre gauchos cantores y, remontándonos en el tiempo, a las disputas de la lírica cortesana, adquiere aquí una significación erótica, convirtiéndose en una alegoría del tema de la lucha de los sexos que impregna especialmente el último cuarto del siglo XIX.⁵ «Bajo la parra» es una batalla de amor («De amores y olvido / surgió la pelea»; «La lucha fue a muerte»; Sánchez Rodríguez 1981: 24) entre un muchacho y una bella implacable, que a las súplicas por unas palabras de cariño responde: «Antes de quererte, me habrás de ver muerta» (Sánchez Rodríguez 1981: 24). De esta actualización del tópico clásico de la *militia amoris* resulta la herida en el amante, motivo que también se remonta a la clasicidad (las heridas causadas por las flechas de Cupido) pero, de forma más inmediata, a las heridas que, en la poesía de Ferrán y de Bécquer, inflige la mujer mala con el «hierro» o el «puñal» en el pecho y en las entrañas (Díez Taboada 1970). La misma escena del duelo, aunque invirtiéndose los papeles y siendo la mujer víctima del desprecio del hombre fatal (cuyo antecedente más directo en nuestra literatura, si dejamos a un lado los donjuanes románticos de filiación byroniana, sea posiblemente el Pepe Vera de *La Gaviota*⁶), se repite en «La verbena» (poema en el que, mejor dicho, el enfrentamiento tiene lugar entre dos mujeres que rivalizan por el amado) y en «Trini la rubia».

Una vez más, el magisterio becqueriano se refleja en la reiterada noción del cantar como suspiro, tal como el sevillano postula en su Rima I. Efectivamente, en la mayoría de los

⁵ La oposición entre el sujeto lírico masculino y la figura de la «mujer nueva», a menudo con rasgos de mujer fatal, adquiere la forma de una misoginia que alcanza en ocasiones extremos verdaderamente macabros, como en *Delirium tremens* (1890) de Pedro Barrantes. Cf. Barrantes (2014: 29-33).

⁶ Cf. Claver Esteban (2012: 184-185).

poemas el sujeto lírico o los personajes enuncian una poesía a partir del sentimiento inefable de melancolía sin «forma» según las convenciones retóricas vigentes en la Restauración, que se asemeja en su vaguedad e imprecisión a una queja apenas pronunciada o a un suspiro: así ocurre en «La última copla» (donde la irónica respuesta del amante a la trinitaria sobre la inconsistencia de los amores que lleva el viento recuerda inconfundiblemente a la Rima XXXVIII de Bécquer),⁷ «La Canción del Olvido»,⁸ «Flores y pájaros»,⁹ «La verbena» («tantos suspiros de amores»; Sánchez Rodríguez 1981: 65), y sobre todo en «Cantares», donde se declara la función catártica que tiene la exteriorización del suspiro:

Los suspiros de mi pecho,
cuando pasan por mi boca,
salen buscando la vida
porque en el pecho se ahogan.
(Sánchez Rodríguez 1981: 73)

Asimismo, en «El cantar de la muerte» se reitera la necesidad de dar salida a la plétora de sentimiento —esta vez dichoso— que amenaza con ahogar el alma, por medio del suspiro artísticamente transformado en copla:

Se oye a lo lejos la fiesta
con sus ecos de guitarra,
y alguna copla de amores
que huyendo del corro, pasa
envuelta en algún suspiro
por la florida ventana,
como ventura que sobra
de la ventura del alma.

⁷ «No me vengas con suspiros,
que nada conseguirás.
¡Amor que vive en el aire,
quién sabe lo que será!»
(Sánchez Rodríguez 1981: 31)

⁸ «... se oyó un suspiro muy largo [...]»
Era un cantar que nacía; [...]»
(Sánchez Rodríguez 1981: 40-41)

⁹ «... y aquel “te amo” de la rubia
lo acogió el aire en sus alas,
envuelto con un suspiro
de quien su amor esperaba.»
(Sánchez Rodríguez 1981: 53)

(Sánchez Rodríguez 1981: 82)

La guitarra es otro motivo de vital importancia en *Alma andaluza* y que, lejos de constituir un elemento decorativo del cuadro pintoresco, se erige en misterioso símbolo omnipresente en todos los poemas. Hasta tal punto es vital su función en el libro que el propio Sánchez Rodríguez realizó una ilustración para la portada del libro, que ha recogido Allué (1962: 2), en la que observamos los tres símbolos más significativos del volumen: la parra, la reja y, en primer plano, la guitarra. Esta, a cuyo compás despliega el cante grande sus penas ancestrales, se encuentra personificada en «Bajo la parra» y ejerce de funesto testigo de la lucha de amor entre el hombre y la mujer fatal, o entre el hombre fatal y la mujer frágil («La Canción del Olvido»). Llamada «imán dulce de las penas» en «La verbena» (Sánchez Rodríguez 1981: 64), el popular instrumento musical es en estos poemas un símbolo de fatalidad y el sonido de sus cuerdas, una premonición de desdicha y de muerte. En «La última copla», el fracaso amoroso final entre el joven y la trinitaria ya ha sido vaticinado al inicio, cuando la atmósfera ha sido bosquejada con las vagas alusiones al sonido «de la doliente guitarra» (Sánchez Rodríguez 1981: 29). Más sobrecogedor resulta «El cantar de la muerte», poema en el que una joven aguarda todas las noches tras una reja del sevillano barrio de Triana a su novio ausente. Una mañana, los lejanos ecos de una guitarra la despiertan y una voz sobrenatural le canta una copla, advirtiéndola del final de su amante:

«Mares serán tus ojitos,
si tienes alma en el cuerpo:
¡vete a llorar por tu amante,
que así se quiere a los muertos!»

(Sánchez Rodríguez 1981: 83)

Los cantos entonados por seres misteriosos que presagian la muerte, abundantes en el folclore y cuyo principal desarrollo literario se encuentra en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, contribuyen a crear una Andalucía mágica e irracional, poblada de símbolos cargados de augurios trágicos, que se adelantan a la visión que mostraría décadas más tarde García Lorca.

A esta atmósfera irreal, en consonancia con la estética simbolista del momento, contribuyen asimismo la imprecisión, el trazo diluido, impresionista, y los recursos simbólicos con que se representan las escenas andaluzas, técnica diametralmente opuesta a la plasticidad y detallado sensualismo de los poetas de los años 90. Sánchez Rodríguez está

menos interesado en hacer una perfecta descripción de los espacios populares que en sugerirlos por su significación simbólica en el imaginario antropológico; así, en el poema «La verbena» no se hace mención expresa, aparte del título, de este tipo de fiesta, sino que se hacen ligeras alusiones al ambiente y al vino, «protagonista / encerrado en las botellas» (Sánchez Rodríguez 1981: 64). Solo la muy modernista «Córdoba», en serventesios dodecasílabos, es un *laus civitatis* a la manera preciosista de Reina y Rueda, con gran profusión de tópicos exóticos y cultismos; el resto de zonas geográficas se aluden muy sutilmente, a través del gentilicio de algún personaje poético (las «trinitarias» o vecinas del malagueño barrio de La Trinidad que aparecen en «La última copla» y otros poemas) o de conocidas localizaciones (Triana, la Giralda y el Guadalquivir en «El cantar de la muerte»).

Especial relevancia en el imaginario antropológico andaluz tienen dos espacios simbólicos de *Alma andaluza*: la reja y la pérgola cubierta de parra bajo la cual tienen lugar fiestas, encuentros y desencuentros eróticos. En lo referente a la primera, Baltanás ha señalado muy acertadamente su carácter ritual:

La reja en la que «pelan la pava» los novios, ella dentro de la casa, él fuera, constituye un espacio íntimo, pero al mismo tiempo público. Los mismos hierros [...] comunican e incomunican, propician e impiden. Es un terreno intermedio, como intermedio es el noviazgo, rito de paso entre dos estados: la soltería y el matrimonio.
(2003: 72-73)

Por su parte, el patio es otro espacio híbrido que conecta el interior y el exterior (Baltanás 2003: 72). En él se encuentra la parra, cuya sombra acoge a los enamorados: elaboración del tópico clásico del *locus amoenus*, el motivo de las parejas reunidas bajo la copa de árboles o arbustos de inequívoco simbolismo erótico atraviesa toda la Edad Media europea y alcanza la lírica popular de la Modernidad (Piñero 2010: 605-620). Símbolo marcadamente anfibológico, la vid y su producto, el vino, poseen el significado de la fertilidad, la juventud y la alegría así como de la vida eterna, pero también el de la muerte y el sacrificio, siendo el vino en la cultura cristiana la sangre derramada del mismo Cristo. Por ello, no es de extrañar que los ritos eróticos que se llevan a cabo bajo la parra en *Alma andaluza* terminen de forma desdichada: así ocurre en los duelos flamencos de «Bajo la parra» y «La verbena».

El simbolismo vegetal (y especialmente floral) no concluye aquí. Muy al contrario, *Alma andaluza* se abre y se cierra con dos ofrendas vegetales del sujeto lírico, una de violetas

a la madre difunta en la «Dedicatoria» inicial (la violeta, que por su pequeñez, delicadeza y color oscuro ha sido una flor tradicionalmente fúnebre, se convierte durante el Modernismo en el símbolo por excelencia del alma decadente) y otra del laurel de la gloria a la amada/musa en «Mis laureles». Otras flores se nombran en este poema final, tales como la azucena y el lirio, que simbolizan la pureza de la musa (Litvak 1990: 30, 32), mientras que las adelfas, conocidas por su sabor amargo y por su toxicidad y que en la tradición popular representan el desamor y la muerte, son requeridas por el sujeto lírico para hacerse con ellas una corona (Sánchez Rodríguez 1981: 101). Otras plantas que no suelen faltar en el espacio erótico ritualizado de la reja son la albahaca, que ocasionalmente parece designar en la lírica popular el sexo femenino de forma ambigua (Brenan 1984: 120-121; Salazar 1998: 255); y el clavel, imagen floral que indistintamente se emplea como metáfora de la belleza masculina y femenina y, en contextos más específicos, también como metáfora del sexo de la mujer (Salazar 1998: 363-365). La piel de la amada —o la amada misma— se identifica con los inconfundibles símbolos de castidad de la rosa blanca y del jazmín, el cual posee además, desde el barroco sevillano de Rioja, la significación de caducidad, tema puesto en boga por la corriente decadentista y su afición por lo mortecino.

Por último, resulta interesante concluir este análisis haciendo una breve mención a los arquetipos femeninos presentados por Sánchez Rodríguez. Frente la muchacha enclaustrada tras la reja, como corresponde a un mundo provinciano y tradicional, preindustrial, en que la mujer es un objeto custodiado por el patriarcado que se agosta como una flor delicada en su encierro (así en «Pájaros y flores», la niña se consume tras la ventana ante la ausencia de su novio del mismo modo que su canario deja de cantar), *Alma andaluza* muestra el nuevo arquetipo de una muchacha urbana, surgida en la segunda mitad del siglo anterior con la lenta incorporación de la mujer a las fábricas y las oficinas (Bornay 1998: 16). Esta «mujer nueva» es sujeto poético y no objeto, participa de los espacios públicos como el café cantante y el tablado, declara valientemente su amor por el hombre y lucha por él. La irrupción de este nuevo tipo social, visto con desconfianza y miedo por el patriarcado, origina en el imaginario cultural el arquetipo de la mujer fatal, el cual sin embargo escasea en *Alma andaluza* (solo en «Bajo la parra», «La copla triste» y «La esquila del alba» encontramos dos mujeres desdeñosas o traidoras). Al contrario, Sánchez Rodríguez ofrece una imagen de esta nueva mujer como víctima del hombre despiadado, quizá receloso de su creciente protagonismo social. Junto a los mencionados personajes femeninos que fracasan en la batalla amorosa, pervive la figura decimonónica de la joven frágil, cuya enfermedad y muerte provocan una morbosa delectación en la sensibilidad finisecular: la muchacha que promete morir y ser

coronada de flores, como una nueva Ofelia, en «La copla triste» (dedicada al Juan Ramón de *Ninfeas y Almas de violeta*); la que en «Flores y pájaros» es asociada al sol y al canto de las aves hasta que es abandonada por su novio y su canario (sinécdoque de su alma) muere; y la niña amortajada y cubierta de jazmines que parece un ángel dormido en «La cita del sueño» son ejemplos de este arquetipo.

La deuda contraída por José Sánchez Rodríguez con formas poéticas y actitudes propias del siglo XIX no niega el hecho de que en *Alma andaluza* estos materiales sean empleados por el poeta desde una óptica nueva, abierta no solamente al parnasianismo y al decadentismo —asentados ya en nuestro país desde la década anterior— sino también a las nuevas corrientes simbolista e impresionista. Entiendo que la escritura modernista de Sánchez Rodríguez (así como la de un gran número de escritores españoles que no fueron directamente influidos por el estilo de Rubén Darío) no se planteaba como una ruptura en pos de lo cosmopolita y «lo nuevo», sino como una renovación del legado romántico, posromántico y realista español. La comprensión de esta actitud constituye una clave inestimable para emprender una revisión crítica del canon literario finisecular español que ayude a construir una visión más amplia y rica del panorama lírico del período.

Bibliografía

- Alarcón, Rafael, *Entre el Modernismo y la Modernidad: La poesía de Manuel Machado («Alma» y «Caprichos»)*, Sevilla, Diputación, 1999.
- Allué, Fernando, *Un poeta malagueño del 900: José Sánchez Rodríguez*, Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria “El Guadalhorce”, 1962.
- Arrebola, Alfredo, *Los escritores malagueños y el flamenco*, Cádiz, Universidad, 1990.
- Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.
- Baltanás, Enrique, *La materia de Andalucía: el ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.
- Barrantes, Pedro, *Delirium tremens*, edición, introducción y notas de Javier Manzano Franco, Sevilla, Cangrejo Pistolero, 2014.
- Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Brenan, Gerald, *Al sur de Granada*, Madrid, Siglo XXI, 1984.
- Brotherston, Gordon, «Antonio Machado y Álvarez and Positivism», *Bulletin of Hispanic*

- Studies*, XLI (1964), 223-229.
- Caballero, Fernán, *La Gaviota*, edición de Demetrio Estébanez, Madrid, Cátedra, 1998.
- Cardwell, Richard A., «La obra poética de José Sánchez Rodríguez en su contexto ideológico y literario (Estudio preliminar)», en Sánchez Rodríguez, José, *Alma andaluza (Poesías completas)*, edición de Antonio Sánchez Trigueros, Granada, Universidad, 1996, 15-89.
- Castro García, Isabel de, «El auge del cantar popular. 1850-1900. Colecciones anónimas e imitaciones cultas», *Anuario de Estudios Filológicos*, n.º 11 (1988), 109-119.
- Claver Esteban, José María, *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces/Consejería de la Presidencia e Igualdad, 2012.
- Correa, Amelina, *Poetas andaluces en la órbita del Modernismo. Diccionario*, Sevilla, Alfar, 2001.
- Cossío, José María de, *Cincuenta años de poesía española*, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, 1960.
- Díez Taboada, Juan María, «Dolor eterno. Historia posromántica de un tema literario», *Iberoromania*, n.º 2 (1970), 1-14.
- Litvak, Lily, «Simbolismo floral en *Jardines lejanos*», en *España 1900: Modernismo, anarquismo y Fin de Siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990, 21-38.
- Machado y Álvarez, Antonio, *Estudios sobre literatura popular. Primera parte*, Madrid, Librería Fernando Fe, 1884.
- Marcilhacy, David, *Raza hispana. Hispanoamericanismo e imaginario nacional en la España de la Restauración*, Madrid, CEPC, 2010.
- Martín Infante, Antonio, «Génesis de un tópico del Modernismo español: “la tristeza andaluza”», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LV, n.º 2 (2007), 459-470.
- Piñero, Pedro M. Piñero, *La niña y el mar: formas, temas y motivos en el cancionero popular hispánico*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010.
- Ramsden, Herbert, *The 1898 Movement in Spain: Towards a reinterpretation with special reference to En torno al casticismo and Idearium español*, Manchester, University Press, 1974.
- Reyes, Rogelio, «Bécquer y el mundo del flamenco», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, n.º 38 (2010), 267-288.
- Rubio Jiménez, Jesús, «“La Venta de los Gatos”: Bécquer y la cultura popular», *Arte Jondo. Revista de la Peña Flamenca «Moreno Galván»*, n.º 4 (2006-2008), 4-21.

Salazar Rincón, Javier, *Rosas y mirtos de luna...: naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, UNED, 1999.

Sánchez Rodríguez, José, *Alma andaluza*, edición facsímil de Antonio Sánchez Trigueros, Granada, Don Quijote, 1981.

Sánchez Trigueros, Antonio, *El Modernismo en la poesía andaluza: la obra del malagueño José Sánchez Rodríguez y los comienzos de Juan Ramón Jiménez y Francisco Villaespesa (Resumen de tesis doctoral)*, Granada, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1974.

———, *Francisco Villaespesa y su primera obra poética*, Granada, Universidad, 1974.

———, «Relaciones literarias entre Juan Ramón y el poeta malagueño José Sánchez Rodríguez», en *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Diputación, 1983, t. II, 523-535.