

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y EL CANTAR LITERARIO

Cuando Octavio Paz comenta los puntos de contacto entre el modernismo español y el llamado posmodernismo hispanoamericano, cita entre otros “la repugnancia ante el lenguaje falsamente refinado y la búsqueda de una poesía esencial”¹. En efecto, mientras los primeros modernistas manifiestan un interés exagerado por las posibilidades renovadoras del lenguaje, los modernistas españoles ponen mayor énfasis en la renovación de la canción tradicional. Los grandes poetas de aquel periodo —añade Paz refiriéndose a Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado— “confundieron siempre el lenguaje hablado con la poesía popular”. Al volver sus ojos a ésta, impiden el advenimiento de una poesía verdaderamente moderna: “El modernismo español coincide, inicialmente, con la reacción postmodernista hispanoamericana frente al lenguaje literario del primer modernismo; en un segundo momento esa coincidencia se resuelve en una vuelta hacia la tradición poética española: la canción, el romance, la copla. Los españoles confirman así el carácter romántico del modernismo, pero, al mismo tiempo se cierran ante la poesía de la vida moderna”².

El regreso reiterado de los modernistas españoles —que nunca lo fueron del todo— a la poesía popular significa, no sólo una mirada a la tradición, sino una vuelta a su poesía inicial: Salvador Rueda, los Machado, Francisco Villaespesa y Juan Ramón Jiménez imitaron los cantares del pueblo en su juventud. El modernismo no frenó este retorno; tampoco cerró la trayectoria del *cantar literario* que había iniciado Augusto Ferrán cuarenta años antes con la publicación de *La soledad*³.

Cuando este libro aparece en Madrid, en 1861, es probable que su autor no sospechara el alcance que tendría aquella colección de cantares dentro de la lírica finisecular. Se trata,

¹ OCTAVIO PAZ, *Los hijos del limo*, Barcelona. Seix Barral, 1974; p. 139.

² O. PAZ, *Los hijos del limo*, p. 139.

³ AUGUSTO FERRÁN Y FORNIÉS, *La soledad. Colección de cantares*, Madrid, Fortanet, 1861.

en efecto, de una serie de 144 cantares originales precedidos de otra de 84 anónimos, recogidos del acervo popular. La razón de la inclusión de esta serie junto a la primera se justifica en el prólogo del autor: "He escrito estos versos en el estilo sencillo y espontáneo de las canciones populares, las cuales he intentado imitar (...). Al principio de esta colección he puesto unos cuantos cantares del pueblo, de los muchos que tengo recogidos, para estar seguro al menos de que hay algo bueno en este libro"⁴.

Con esta obra comenzaba una modalidad dentro del género popular de los cantares, el cantar imitado de origen erudito, o *cantar literario*⁵. Como otras veces ha sucedido en la historia de la literatura, los poetas cultos vuelven sus ojos a las creaciones populares para imitarlas y recrearlas. El florecimiento de la poesía popular lleva siempre aparejado el cultivo erudito; en este caso, una moda, motivada por determinadas circunstancias, orienta a los poetas ilustrados hacia un género propio del pueblo.

El libro produjo gran impacto en los círculos literarios de la época. Bécquer, gran amigo de Ferrán y primer comentarista de *La soledad*, dedica a este naciente grupo genérico un encendido elogio desde las páginas de *El Contemporáneo*, donde aparece la brillante reseña, posteriormente incluida en otro libro de cantares del autor, *La pereza*⁶; reseña que sintetiza la poética del género, auténtico manifiesto sobre la verdadera poesía, la poesía del sentimiento, la poesía de los poetas.

A partir de la aparición de *La soledad*, conspicuos poetas de muy diversa índole lírica siguen la moda de imitar los cantares anónimos. El cultivo del cantar se extiende en una doble dirección determinada por el origen culto o popular: por una parte cunde la afición a recoger y publicar los cantares anónimos en colecciones, y por otra aparecen miles de ellos

⁴ FERRÁN, Prólogo del autor.

⁵ El poeta de cantares catalán Melchor de Palau denomina *cantar literario* a este género de cantares en la colección antológica *Cantares populares y literarios*, Barcelona, Montaner y Simón, 1900. Recoge Palau en este libro muestras de más de setenta poetas, además de una numerosa serie de cantares anónimos.

⁶ *El Contemporáneo*, 20-I-1861. Se publicó diez años más tarde en *La pereza*, Madrid, Fortanet, 1871.

en libros totalmente de cantares o que los contienen junto a otra poesía, en revistas y periódicos con la firma del autor⁷.

Los poetas de renombre creadores de cantares componen generalmente otra poesía por la que preferentemente se les conoce. Por este motivo el *cantar literario* reúne escritores de muy diverso quehacer poético como, por ejemplo, Ramón de Campoamor y Juan Ramón Jiménez. Al mismo tiempo muchos poetas menores se suman a la corriente: la propia naturaleza del género despertó voces locales, de nulo o escaso relieve, que hoy están completamente olvidadas.

¿Qué rasgos distinguen esta modalidad genérica con respecto del género popular? El origen erudito y el carácter de imitación del cantar anónimo suponen frecuentemente un lastre difícil de remontar, como observaron en su día Juan Valera y Menéndez y Pelayo⁸. Pero la característica principal que configura este tipo de poesía es la incorporación y naturalización de elementos procedentes de la poesía germana, principalmente de los *lieder* de Heine, poeta que, a la sazón, gozaba de gran predicamento en los círculos literarios españoles⁹. Estos elementos pasan a los cantares elaborados, recreados a través de las traducciones y versiones que entonces se hicieron del poeta alemán.

Dos de ellas fueron decisivas: las de Florentino Sanz¹⁰ y

⁷ El auge del cantar en este periodo se ha estudiado por la autora de este artículo en *La poesía de cantares en la segunda mitad del siglo XIX*, Tesis Doctorales, Núm. 52/88, Universidad Complutense de Madrid, 1988.

⁸ Es célebre una frase de Valera que los califica de "monstruoso Ayuntamiento de los *lieder* alemanes con las seguidillas y coplas de fandango andaluzas" en el prólogo de *Poesías*, de José Amador de los Ríos, Madrid, 1880, p. vi. Menéndez y Pelayo arremete contra ellos al principio de su carrera literaria, cuando aconseja a los poetas: "Cese en nuestros vates esa manía de las coplas, de los cantares y de las seguidillas. Si son populares no son buenos; si son buenos no son populares". *Horacio en España. Utílogo*. Puede verse en cualquier edición; la primera es de 1877.

⁹ Es ilustrativo el artículo de Emilia Pardo Bazán publicado en el núm. 440 de la *Revista de España*, CX, Madrid, 1886, 481, "Fortuna española de Heine". De él extraigo la frase siguiente: "Tanto cautivó al público español la concentración de la poesía heineana... que se puso de moda imitar a Heine".

¹⁰ En *El Museo Universal*, 1857, I, 9 se publican quince *lieder* de Heine traducidos en verso por Florentino Sanz. La nota que acompañaba la traducción decía lo siguiente: "Este poeta prusiano, el primero sin duda entre los líricos alemanes, se ha hecho popular en casi toda Europa, y sus poemas cortos (a cuyo número pertenecen los que hoy empezamos

las del mismo Ferrán¹¹, que no se limitaron a la mera traducción, sino que verdaderamente recrearon un Heine en castellano; este Heine, y no el genuino, fue quien produjo la huella imborrable que se percibe tanto en las rimas becquerianas como en el *cantar literario*. La proximidad de ambos géneros por la comunidad de influencias ha sido probada por la crítica¹².

El auténtico creador del paradigma del cantar erudito fue Ferrán en *La soledad*. No imita a Heine servilmente, como Bécquer pone de manifiesto, sino que conjuga con acierto y sentido artístico los elementos asimilados del poeta germano y los imitados del cantar popular español, respetando con fidelidad las formas estróficas de éste: cuarteta octasílaba asonantada, seguidilla —con o sin estribillo—, soledad y seguidilla gitana o playera.

Bécquer realiza otra elaboración de Heine, quizá a partir de la de Ferrán, como cree parte de la crítica; en todo caso la huella de la poesía becqueriana en el *cantar literario* es evidente, y es vehículo por donde penetra también el influjo de Heine, de tal modo que resulta en extremo difícil, si no imposible, el deslinde de los elementos ascendientes —¿Heine, Bécquer, Ferrán?— cuando se procede al análisis riguroso de los rasgos que configuran la poética del grupo genérico.

El cultivo del cantar literario se extiende a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y se adentra en este siglo hasta enlazar con el brote neopopularista de los poetas del 27. En tan larga trayectoria recibe influencias de climas poéticos y movimientos literarios, además del ambiente becqueriano inicial, el auge del folklore en la década de los ochenta y el advenimiento del modernismo en la década finisecular. Pero el acento de Heine es el más profundo y duradero.

Conviene recordar los rasgos heineanos más señalados. En primera publicación) puestos en excelente música, se cantan en toda Alemania (...) Nadie mejor que el señor Sanz pudiera ser el intérprete español de Heine, por los muchos puntos de contacto que existen entre los dos poetas, según podrán notar nuestros lectores, al repasar algunas de estas canciones”.

¹¹ También en *El Museo Universal*, 1861, V, 46, con la inicial A, y con el título de *Traducciones e imitaciones del poeta alemán Enrique Heine*, aparecen dieciséis composiciones en versión de Augusto Ferrán. En ellas se observa que se acentúa el aspecto popular del poeta de los *lieder*.

¹² Véase para este punto *La poesía de cantares en la segunda mitad del siglo XIX*, ob. cit., p. 234.

mer lugar, el marcado tono pesimista. Fácilmente perceptible, este rasgo delata en seguida la presencia de Heine: abundan tristezas, quejas, fatigas, lamentos y lágrimas. Gamallo Fierros ha afirmado que el sello de Heine en Dacarrete —creador de rimas y cantares— es el lirismo intenso: “el sentimiento que se deshace en lágrimas, la llorosa recriminación de amor”¹³.

Otro rasgo asimismo destacado es lo que se ha denominado “desmitificación femenina”. Teodoro Llorente —excelente traductor de Heine— intentaba encontrar los motivos del pesimismo amoroso del poeta en datos biográficos, a causa del tratamiento poco idealista de la pasión amorosa que se observa en sus poesías. Tan sensible como Schiller —escribe— es, sin embargo, víctima de las veleidades femeninas¹⁴. Heine canta al amor de una manera nueva y original: la mujer no es un dechado de perfecciones, es una muchacha cualquiera que frecuentemente le traiciona o abandona. La “desmitificación femenina” se expresa, en palabras del mismo Llorente, “desechando todo inútil atavío para presentarnos el pensamiento poético en la hermosa sencillez de su concepción espontánea”.

José Pedro Díaz llama la atención sobre otro rasgo peculiar de Heine cuando comenta los cantares de Ferrán. Lo verdaderamente heineano en ellos —dice— es “cierto tono de recato en la manifestación del sentimiento”¹⁵. Se percibe cuando el poema se desvía hacia una reflexión u observación general, didáctica, moralizante o admonitoria, para evitar la efusión lírica personal. Otras veces el desvío se resuelve en ironía o se lleva a cabo mediante una orientación hacia lo gnómico; de este modo, y paradójicamente, el cantar literario se aproxima más al popular español, que tiene en la veta sentenciosa una de sus corrientes más significadas.

Un rasgo permanente de los *lieder* en el campo de la expresión es el uso de la interrogación retórica y del apóstrofe. Por ejemplo, las cuatro estrofas del poema *Warum sind denn die*

13 DIONISIO GAMALLO FIERROS, “Ángel Ma. Dacarrete”, *Estafeta Literaria*, 25-VII-1944, 21.

14 Dice Llorente: “Sus cantares nerviosos, palpitantes, llenos de suspiros y lágrimas, que interrumpen burlas delicadas y mofas sangrientas, nacen siempre de un corazón desgarrado, amante de su tormento”. (TEODORO LLORENTE, *Poesías de los principales autores modernos*, Valencia, Imp. Nicasio Rius, 1873, p. xvii).

15 AUGUSTO FERRÁN, *Obras completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1969; Introducción de José Pedro Díaz, pp. xl y xli.

Rosen so blass... están constituidas por una serie de interrogaciones retóricas dirigidas a la amada, a la que se pregunta con "¿lo sabes?" o se invita a responder con el imperativo "dime". En otro poema, el que lleva por título *Vergiltet sind meine Lieder*, la interrogación se sitúa intercalada en el segundo verso de cada estrofa, y ambas llevan apóstrofe; las dos estrofas tienen idéntica estructura. La segunda es muy conocida, porque lleva el motivo de las serpientes, origen de una rima de Bécquer, de un poema de Dacarrete y de un cantar de Ferrán¹⁶. La interrogación retórica aparece a menudo en el cantar erudito, que se desarrolla en ambiente becqueriano. El apóstrofe, en cambio, constituye un rasgo común al *lied* y al cantar. El apelativo *niña* para dirigirse a la mujer no es fórmula que reciban los cantares del influjo germano, aunque éste pudiera intensificar su uso; se encuentra en gran número de cantares populares anónimos y literarios. En las composiciones de tono más popular el término *niña* se sustituye por *serrana* o *morena*, más acordes con ese carácter y de larga tradición. Cuando los poetas cultos los introducen en el *cantar literario* es con el propósito de identificar sus creaciones con aquellas que proceden del acervo popular.

Componen cantares marcadamente heineanos, al estilo de Ferrán, poetas mayores y menores, con mayor o menor fortuna artística. Destacan Ventura Ruiz Aguilera¹⁷, Melchor de Palau¹⁸

¹⁶ He acudido a la versión citada de Eulogio Florentino Sanz. Véase el artículo de Gamallo Fierros en *Estafeta Literaria*. Asimismo el muy conocido, pero imprescindible, de RAFAEL BALBÍN, "Sobre la influencia de Augusto Ferrán en la rima XLVII de Bécquer", *RFE*, XXVI (1942), 319-334.

¹⁷ Introduce series nutridas de cantares en varios libros; en *Armonías y Cantares*, Madrid, Imp. M. Guijarro, 1865. *Ecos Nacionales y cantares* alcanzó varias ediciones. Conozco la 5ª, Madrid, Imp. de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, s.a. (1873). Hay otras series en *El libro de la Patria. Nuevos Ecos Nacionales, Baladas y Cantares*, Madrid, Imprenta G. Alhambra, 1869.

¹⁸ Es poeta prolífico además de coleccionista. Publica *Cantares*, Madrid, Galiano, 1866; *Nuevos Cantares*, Madrid, Fernando Fe, 1883; *Poetas y Cantares*, Barcelona, Biblioteca del siglo XIX, s.a. Este libro recoge un interesante prólogo del crítico Manuel Cañete, además de sendos juicios sobre los cantares de Palau a cargo de Selgas y Galdós. Amén de la colección antológica *Cantares populares y literarios* que antes he citado, publica *Versos para Escuelas*, Madrid, Imp. Asilo de Huérfanos del Sgdo. Corazón de Jesús, 1903, y *El libro de los cantares*, Barcelona y Madrid, F. G. Granada y Cía, Edits., Tip. El Armario, 1909.

y Luis Montoto¹⁹. Un grupo numeroso de poetas secundarios realizaron simultáneamente rimas y cantares y composiciones "híbridas", a caballo entre la rima y el cantar, de difícil catalogación: Terencio Thos²⁰, Blanca de Gassó²¹, Ángel M^a Dacarrete²², Mariano Chacel²³ y Adolfo Llanos²⁴. Dentro de su personalísimo estilo compone cantares Ramón de Campoamor, escorados hacia lo conceptual y lo prosaico, fecundos dentro del género, y en los que también se percibe la huella de Enrique Heine²⁵.

En la década de los ochenta se aprecia un giro en la orientación del *cantar literario* coincidiendo con el auge del folklore en España. Los tonos melancólicos y pesimistas se relegan o suavizan, y el sentimiento amoroso se expresa regresando a fórmulas tradicionales propias del cantar anónimo; es decir, mediante el requiebro, el elogio, las quejas de ausencia, de celos, de desengaño. La veta sentenciosa, que se había transformado en amarga reflexión, recupera su carácter gnómico y aforístico. La corriente jocosa tradicional, extrañada por los

¹⁹ Varios de sus libros contienen series de cantares: *Melancolla. Cantares*, Sevilla, Baldarague, 1872. *A la lumbre del hogar. Poemas*, Sevilla, Imp. El Rasco, 1893. *Poemas y Cantares*, Sevilla, A. Saavedra, 1915.

²⁰ No parece que publicara libro alguno de cantares, pero el *Semanario Popular*, revista que dirigió Ferrán, acogió muchos de los suyos en sus páginas de los años 1862 y 1863. Palau reúne en su antología una muestra representativa muy numerosa.

²¹ Esta escritora madrileña, fallecida en plena juventud, publicó *Corona de la infancia. Lecturas poéticas y canciones para niños*, Madrid, Rivadeneyra, 1868., que contiene cantares para escolares, y *Cien cantares a los ojos*, Madrid, Vda. e Hijos de Galiano, 1871.

²² Las poesías de Dacarrete se publican póstumamente; entre ellas aparece una serie de cantares. *Poemas*, Madrid, Tip. del Sagdo. Corazón, 1906.

²³ Conozco de Chacel el libro *Cantos de un gitano*, Madrid, Torriente y Cía., s.a. (1878). José M^a de Cossío en *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1960, 2 volúmenes, p. 430, menciona otro anterior, el titulado *Cantares de todos los colores*, Valladolid, España, 1867.

²⁴ El libro *Hojas secas. Poemas*, México, Imp. La Colonia Española, 1876, contiene cantares profundamente becquerianos y algunas rimas de estimable factura.

²⁵ Escribe una serie de 132 cantares que contienen su sello personalísimo. Ruiz Aguilera, Montoto, Díaz de Escobar, Paradas y el mismo Ferrán realizaron cantares al estilo campoamorino. *Doloras y Cantares* tuvo muchas ediciones. He trabajado sobre la 9^a edición que apareció en Madrid, en 1866, publicado por Alfonso Durán en *La poesía de cantares...*, pp. 290-302.

tonos quejumbrosos vigentes, se renueva y deriva en un tipo de cantares en los que la ocurrencia, la agudeza y la gracia se manifiestan tanto en el concepto como en la expresión. Con el uso de frases coloquiales y acuñaciones populares se procura aproximar el lenguaje a la natural llaneza del pueblo, propósito que se explicita con frecuencia. Sin embargo, la huella de Heine, de Bécquer, de Ferrán sigue viva, no se extingue a pesar del manifiesto "popularismo": numerosas composiciones de Narciso Díaz de Escobar²⁶, Francisco Rodríguez Marín²⁷, Fernando de Arteaga²⁸, Angel Avilés²⁹, Alfonso Tovar³⁰, Manuel Serrano de Iturriaga³¹ y José Sánchez Rodríguez³², entre otros, lo prueban. El rastro heineano se detecta en los poetas de cantares vinculados con el movimiento modernista en la década finisecular: Salvador Rueda³³, Enrique Paradas³⁴, Ma-

²⁶ Es uno de los más prolíficos poetas de cantares. Publicó más de veinte libros de ellos, entre los que figuran: *Poetas y Cantares*, Barcelona, Imp. de J. Pons, s.a. *Notas perdidas (Colección de cantares)*, Málaga, Imp. del Correo de Andalucía, s.a. (1881). *Más cantares*, Málaga, Tip. de A. Urbano, 1890. *Percheleras y Trinitarias (Colección de Cantares)*, Madrid, Imp. El Renacimiento, 1892.

²⁷ Rodríguez Marín publicó la conocida y extensa colección de cantares anónimos, *Cantos populares españoles*, Sevilla, F. Alvarez y Cía., 1882-83, 5 vols.; pero escribe asimismo cantares originales: en sus libros *Suspiros. Poetas*, Sevilla, Gironés y Orduña, 1875, y *Auroras y Nubes. Poetas*, Sevilla, Gironés y Orduña, 1878 hay algunas series.

²⁸ *Quinientos cantares*, Barcelona, Imp. Ibérica de Francisco Fosas, 1893.

²⁹ *Cantares cordobeses*, Madrid, Suc. de Ribadeneyra, 1898.

³⁰ *Mis cantares*, Madrid, G. Juste, 1899.

³¹ Conozco tres libros de este autor: *Cantares*, Madrid, Librería San Martín, 1890; *Cantares. Segunda serie*, Librería San Martín, 1895 y *Cantares. Tercera serie*, Santander, Tip. J. Martínez, 1923.

³² *Alma andaluza*, Madrid, Fernando Fe, 1900. *Canciones de la tarde*, Madrid, Fernando Fe, 1902.

³³ En *Bajo la parra*, Madrid, Imp. La Gaceta Universal, s.a. (1887) aparecen un centenar de cantares entre otras prosas y versos. En *El país del sol*, Madrid, Ed. Valero Díaz, s.a., hay numerosos cantares y una modalidad de cantares encadenados que denomina *poema en cantares*.

³⁴ Paradas publica *Undulaciones*, Madrid, El Secretariado, 1893, libro que contiene muchos cantares y algunas rimas y lleva un epílogo de Manuel Machado. Al año siguiente se publica *Tristes y alegres*, Madrid, La Catalana, 1894, que contiene sendas series de cantares de ambos poetas. En 1913 Paradas publica *Impresiones. Cantares*, Madrid, Imp. Helénica. Un año antes había publicado M. Machado *Cante hondo. Cantares, canciones y coplas compuestas al estilo popular de Andalucía*, Madrid, Imp. Helénica, 1912.

nuel Machado³⁵, Francisco Villaespesa³⁶ y Juan Ramón Jiménez.

La faceta popular de Juan Ramón, destacada comúnmente por la crítica, no suele explicarse implicada en la modalidad genérica del *cantar literario*, en cuya trayectoria se inserta formando parte de la serie numerosa de los imitadores. Es cierto que se atribuyen sus raíces populares a la tradición oral o escrita percibida desde su infancia, como señala, entre otros, Bernardo Gicovate: "Como se puede deducir inmediatamente el fondo poético de Juan Ramón es el de la poesía tradicional leída y el de la oral que debió haber aprendido en su pueblo, a lo que se agrega en este momento la obra de Bécquer"³⁷.

Cuando se menciona por separado la influencia de Bécquer, se olvida que el poeta recibió ambas conjugadas en el *cantar literario*, que le atrajo hasta el punto de que sus más tempranos escauceos poéticos fueron estas composiciones.

El espíritu de aquel momento literario representaba la conjunción entre dos tendencias: el reciente modernismo y la renovación hacia la sencillez que había acarreado el interés por el cantar; este género, en su vertiente erudita aglutinaba lo heineano y lo popular. La triple corriente que determinó la poesía primeriza de Juan Ramón fue observada bien pronto por Rubén Darío, cuando en 1904 escribía sobre el poeta moguerense: "He aquí un lírico de la familia de Heine, de la familia de Verlaine, y que permanece, no sólo español, sino andaluz de la triste Andalucía (...) Hay allí, en esos versos admirables y exquisitos, las mismas visiones y las mismas ansias que en las coplas populares que cantan las mozas enamoradas, y que los sonoros, duros y aullantes cantares"³⁸.

Juan Ramón conoció y admiró los cantares de procedencia

³⁵ Manuel Machado publicó cantares en periódicos antes de que aparecieran en su primer libro *Tristes y alegres*. Véase ALLEN PHILLIPS, "Los comienzos de Manuel Machado", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXII, nº 1, enero-marzo, 1979. Vuelve Machado a los cantares a lo largo de su trayectoria poética, repitiendo frecuentemente, con ligeras variantes, los de *Tristes y alegres*.

³⁶ Hay cantares en *Intimidades (Poesías)*, Madrid, Tip. de Antonio Álvarez, 1898, y en *Carmen. Cantares*, Madrid, Gutemberg-Castro, 1907.

³⁷ BERNARDO GICOVATE, *La poesía de Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 37.

³⁸ El texto pertenece al artículo titulado "La tristeza andaluza" publicado en la revista *Helios*, XIII, 1904. Se trata de una crítica de *Arias tristes* recogida luego en *Tierras solares*, Madrid, 1904.

culta desde su más temprana edad. Graciela Palau de Nemes comenta la admiración que suscitaron en él Rodríguez Marín y Luis Montoto, a quienes conoció en Sevilla, en el curso 1896-97, cuando contaba 15 o 16 años y residía en esta ciudad para estudiar pintura. Refiere la escritora que frecuentaba la peña poética del Ateneo, a la que acudían ambos poetas de cantares habitualmente. Oyéndoles hablar —dice— empezó a concebir la idea de ser como uno de ellos³⁹. En junio de 1899 aparecen en la revista sevillana *El Programa* diecisiete cantares originales de Juan Ramón⁴⁰, que fundamentan la adscripción del poeta al grupo de los imitadores. Al año siguiente se publica *Almas de violeta*⁴¹, donde se insertan nueve cantares en serie, cuatro de ellos repetidos de la serie anterior. En *Rimas*⁴², que vio la luz, como es sabido, en 1902, se encuentran cuatro de estos, no en serie, y un nuevo cantar en forma de soledad⁴³. Un dato que corrobora su afición e interés por el cantar erudito es la relación epistolar que mantiene con el poeta citado, José Sánchez Rodríguez, durante el año 1900. Cartas que han

³⁹ GRACIELA PALAU DE NEMES, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, I, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1974, p. 72.

⁴⁰ *El Programa*, Sevilla, Nº 18, 1-VI-1899.

⁴¹ *Almas de violeta*, Madrid, Tip. Moderna, 1900.

⁴² *Rimas*, Madrid, Fernando Fe, 1902. Al frente de este libro pone Juan Ramón dos cantares de Ferrán, el primero de *La soledad* y el segundo de *La pereza*. El poeta los dispone a manera de cantar biestrófico. En la edición de Pedro Díaz se trata de los cantares XVIII (p. 44) y CXXXVIII (p. 113):

Yo no sé lo que yo tengo
ni sé lo que me hace falta,
que siempre espero una cosa
que no sé cómo se llama.

Eso que estás esperando
día y noche, y nunca viene;
eso que siempre te falta
mientras vives, es la muerte.

El hecho es demostrativo del conocimiento profundo que tenía el poeta muguereño de la poesía de Ferrán.

⁴³ Los cantares citados han sido reunidos en un librito por Virgilio Márquez, publicado con ocasión del centenario del nacimiento del poeta. Juan Ramón Jiménez, *Cantares*. Ilustraciones de Juan Hidalgo del Moral. Prólogo de Virgilio Márquez, Córdoba, Ed. Demófilo, S. A., Cuadernos Andaluces de Cultura Popular, 1981. A Márquez debo la información sobre los cantares aparecidos en *El Programa*.

sido editadas por Antonio Sánchez Trigueros⁴⁴. Como acertadamente señala el comentarista en la introducción que las precede, constituyen una muestra del tanteo que el poeta de Moguer llevaba a cabo entre los dos caminos planteados en el inicio de su andadura poética, decidiéndose por el becquerianismo fundamental de su obra *Almas de violeta* y relegando en cierto modo el modernismo agudo de *Ninfeas*: "Es el Juan Ramón que se decanta como admirador de Sánchez Rodríguez, por una poesía que se presenta como popular, sencilla y espontánea en el sentido que dará a estos conceptos veinte años después en su *Segunda Antología Poética (1898-1918)*"⁴⁵.

La carta tercera recoge una reflexión del poeta sobre los cantares de Sánchez comparándolos con los de Salvador Rueda. Y es significativo que acuse a éste de colorismo superficial y se decante por los de aquél, los cuales, en su opinión, captan la esencia del alma andaluza: "Rueda tampoco siente a Andalucía (...) su lira es una guitarra alegre sobre un pañolón de Manila (...) 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..."⁴⁶.

La seducción que ejercen los cantares de José Sánchez sobre el poeta onubense es evidente. Los libros *Alma andaluza* y *Canciones de la tarde* contienen composiciones "híbridas", entre la rima y el cantar, profundamente heineanas; la forma estrófica preferida es una variante de la seguidilla gitana⁴⁷. En la revista *Helios* comenta Juan Ramón el segundo libro; la reseña es un elogio encendido a esta clase de poesía: "Esta poesía acaricia y hiere; no es rica en detalles, y no lo es seguramente porque el poeta mira mucho detrás del horizonte, hacia lo que no se ve; es fresca, llena de besos, henchida de amor y de piedad (...) El libro es corto y termina pronto; al cerrarlo se han quedado prendidas a los labios y al alma las coplas rítmicas y pasiona-

⁴⁴ ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS, *Cartas de Juan Ramón Jiménez al poeta malagueño José Sánchez Rodríguez*, Granada, Don Quijote, 1984.

⁴⁵ SÁNCHEZ TRIGUEROS, *Cartas*, p. 10.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 35.

⁴⁷ Conozco una edición facsímil de *Alma Andaluza*; la primera edición de la obra es de Madrid, Fernando Fe, 1900. Contiene un prólogo de Villaespesa y el poema *Epilodal* de Juan Ramón. La edición actual es de Granada, Don Quijote, 1981.

les (...) de noche, de día, por las calles, en los parques giran como mariposas sombrías dentro de nuestros oídos y vibran sus entrecortadas cadencias bohemias en una eterna ronda de compases y sollozos:

Contigo a los cielos,
contigo a las penas;
contigo a la muerte, en el mismo instante,
y en la misma tierra"⁴⁸.

En *Alma andaluza* había escrito Juan Ramón, en tonos intensamente modernistas, el poema *Epilodal* sobre la copla popular: amor y muerte, sollozos y lágrimas; ese es el compendio de la copla.

Sánchez Rodríguez corresponde a las alabanzas del poeta dedicándole en *Canciones de la tarde* el poema titulado *La copla triste*⁴⁹.

Los cantares de Juan Ramón, apenas adolescente, no insertan elementos modernistas como los de Rueda y algunos de Paradas. Se alejan asimismo del tono popular que adoptaran la mayoría de los poetas de la década anterior. Contienen la tristeza profunda, la acusada melancolía de los cantares iniciales, escritos treinta o cuarenta años antes, cuando el influjo de los *lieder* era más intenso y el ambiente becqueriano propiciaba los tonos quejumbrosos y melancólicos. La huella de Heine, naturalizada a través de los cantares de Ferrán y de las rimas de Bécquer, es evidente particularmente en el pesimismo —más inconcreto que amoroso— y en un rasgo peculiar mencionado con anterioridad: la contención en la efusión lírica mediante el desvío del poema hacia la reflexión general, triste o amarga:

Crees que estriba la ventura
en poder gozar sin tasa...;
¡ay! ¡cuántas veces la risa
hace que broten las lágrimas!

* * *

Las tumbas del camposanto
parece que están calladas;
pero su silencio triste
¡qué bien lo comprende el alma!

⁴⁸ *Helios*, VI, 1903.

⁴⁹ JOSÉ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, *Canciones de la tarde*, Madrid, Fernando Fe, 1902.

La "desmitificación femenina", característica de los *lieder*, imitada por Bécquer y Ferrán, es perceptible en varios cantares:

¿Y tú me preguntas
que por qué estás pálida?
¿No sabes que pierde sus frescos matices
la flor deshojada?

* * *

Mirad qué arrogante pasa;
¡cuánto esplendor en el cuerpo!
¡cuánta miseria en el alma!

* * *

¿Crearás que me importan
tus fieros desdenes?,
busca bien en tu oscura conciencia,
¡veras cómo pierdes!

Extremada sencillez dentro de una imprecisa melancolía es la nota característica de esta soledad, primera de la serie:

Me da pena cuando veo
en la alegre primavera
algún arbolillo seco.

En otros cantares se advierte la incipiente anécdota, el intento argumental, como en las rimas de Bécquer:

Era el pobrecillo ciego
y cantaba sollozando
la luz de unos ojos negros.

* * *

¡Qué divinos eran
sus ojos risueños. !
¡pobrecita! ¡llorando una pena
quedóse sin ellos!

En dos de los cantares anteriores se observa el uso heineano de la interrogación retórica. La presencia del apóstrofe no puede atribuirse a la influencia del poeta de los *lieder*, porque es recurso expresivo común al *lied* y al cantar.

Para cerrar estas reflexiones conviene recordar un texto de Juan Ramón posterior, en el que se refiere a la poesía de cantares. Pone de relieve que la fusión de lo heineano y de lo

popular en rimas y cantares produjo, de hecho, el comienzo de la renovación de la lírica finisecular y una nueva comprensión de lo popular en la poesía española. Estas líneas suponen, además, un elogio a la perspicacia de Bécquer, que ante los primeros *cantares literarios* vaticinó en cierto modo lo que sucedería: "Un día, Gustavo Adolfo Bécquer (...) tiene que juzgar como crítico los cantares de Augusto Ferrán. Con su clarividencia innata, este aristócrata sutil que tuvo, por debajo de serlo, la flaqueza de quitarse el Domínguez para estar más cerca del pueblo (quiero imaginármelo así en honor suyo y mío) en su Sevilla popularista, coje en el acto toda la verdad profunda del librito *La soledad*, en el que la musa alemana popular más rubia se casa con el cantor popular andaluz más moreno (...) Bécquer, contraponiendo la poesía sencilla e idealista de su amigo, a la poesía literaria que boga siempre, como entonces, escribe (...) Fijaos en esto: «la poesía popular sin perder su carácter comienza aquí a elevar su vuelo»... Y, con Bécquer, como con su amigo Augusto Ferrán, empieza, en la poesía española del siglo XIX la comprensión de lo popular..."⁵⁰.

MARÍA ISABEL DE CASTRO GARCÍA

Universidad Nacional de Educación
a Distancia, Madrid.

⁵⁰ JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, "Dos aspectos de Bécquer (Poeta y crítico)", *La corriente infinita (crítica y evocación)*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 112.