

Imágenes modernistas del paisaje urbano

Nicolás ORTEGA CANTERO

El estudio de las imágenes del paisaje procedentes de la literatura tiene un interés geográfico indudable. En ellas es posible encontrar modos de percepción y de representación particularmente valiosos para entender las cualidades, no siempre evidentes, de los lugares considerados, y para aclarar las relaciones, a menudo sutiles, que los conectan con las vivencias de quienes se acercan a ellos. Como ha indicado oportunamente Antonio López Ontiveros (1991, 13), «dentro de una concepción geográfica no reduccionista ni simplificadora, sino inserta en sus clásicos orígenes modernos, los que le trazaron Humboldt, Ritter y sus seguidores, nadie duda de la conexión útil y enriquecedora entre literatura y geografía», ya que esta última, atenta a los nexos que se establecen en cada caso entre el hombre y el paisaje, encuentra en la primera una fuente «pródiga en aportaciones de este tipo». Así ocurre con la literatura modernista, que proporciona imágenes del paisaje —y, más concretamente, del paisaje urbano— bastante características y, desde luego, dignas de ser tenidas en cuenta desde el punto de vista geográfico.

PAISAJES DEL MODERNISMO

En febrero de 1902, en *La Ilustración Española y Americana*, publicó Valle-Inclán un artículo titulado «Modernismo», del que se ha dicho que es «el

mejor manifiesto sobre la nueva literatura publicado en nuestra lengua» (Serrano Alonso, 1987, 203). No son, según Valle-Inclán (1987a, 207-208), «las extravagancias gramaticales y retóricas» las que pueden ayudar a captar el significado de las corrientes literarias y artísticas modernistas, sino la importancia adquirida en ellas por el mundo de las sensaciones. «La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura —escribe Valle-Inclán—, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad». La clave del modernismo literario se encuentra en la «analogía y equivalencia de las sensaciones», resultado final y congruente del «desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y corresponderlas entre sí formando un solo sentido».

Esa valoración de las sensaciones, y del lenguaje que con ellas, al querer expresarlas, se desarrolla y enriquece —«la pobreza de vocablos es siempre resultado de la pobreza de sensaciones», advierte Valle-Inclán (1987a, 208)—, conforma una actitud que, en los años del cambio de siglo, no se manifiesta únicamente en términos literarios. «El modernismo —afirma, en 1935, Juan Ramón Jiménez (citado en Gullón, 1971, 30)— no fue solamente una tendencia literaria: el modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo. [...] Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza». Tal actitud marca toda una época y deja sentir sus efectos en autores y orientaciones de muy diversa índole.

La renovadora perspectiva del modernismo no carecía, sin embargo, de antecedentes. Eduardo L. Chávarri (1980, 93) la consideró, en 1902, «una palpitación más del romanticismo», y Ricardo Gullón (1971, 48), por su parte, se ha referido a la aceptación modernista de «lo esencial del legado romántico». El modernismo reacciona contra el ambiente vital y artístico de su tiempo —detesta al «burgués prostituido en trabajos vulgares», como diría Villaespesa (1932, 42)— y, frente al tono prosaico y adocenado que en él percibe, propone una mirada distinta, pendiente del ideal poético y con elevadas exigencias estéticas, que incorpora y prolonga no pocas facetas propias del romanticismo. En su acercamiento a la naturaleza y al paisaje, a los campos y a las ciudades, al caserío y a los jardines, es posible reconocer el aliento de algunos de los puntos de vista auspiciados por el talante romántico. La innegable novedad encerrada en las imágenes modernistas de esos aspectos no oculta, sin embargo, la efectiva vigencia, más o menos explícita, de las percepciones y valoraciones de cuño romántico ¹.

¹ Sobre las claves de la visión paisajista del romanticismo, véanse López Ontiveros, 1988 y 1991 (especialmente pp. 11-18, 31-53 y 76-96), y Ortega Cantero, 1990.

Decía Amado Nervo (1980, 99) que el modernismo es un modo de «ver hacia dentro». Tal modalidad de visión, siempre más pendiente del sentido que cabe atribuir a las cosas que de su mera apariencia inmediata, es la que se aplica al paisaje. Al igual que había ocurrido con el romanticismo un siglo antes, la perspectiva modernista busca en el paisaje, entre otras cosas, un camino de regreso hacia la naturalidad, hacia un ámbito de cualidades primigenias y cada vez más enfrentadas a las realidades que acompañan al tiempo del progreso y de la historia. «Las creencias de Darío y de la mayoría de los poetas modernistas —escribe Octavio Paz (1981, 136-137)— son, más que creencias, búsqueda de una creencia y se despliegan frente a un paisaje devastado por la razón crítica y el positivismo».

Moviéndose en ese marco de pretensiones y de búsquedas, el acercamiento modernista al paisaje se encuentra siempre presidido por la voluntad estética. La belleza se antepone a cualquier otra cualidad, y el paisaje —natural o humanizado— se estiliza para aproximarlos a la obra de arte. El paisaje pierde naturalidad directa —algunos, como Rusiñol, prefieren el jardín, «paisaje puesto en verso», a la «naturaleza brava» (Díez-Canedo, 1980, 355)— y adquiere expresividad poética y fuerza simbólica. Así ocurre, por ejemplo, con el paisaje tropical, que ocupa un lugar destacado en el panorama modernista. Es la «nostalgia del Trópico» la que hace volver a Rubén Darío a Nicaragua, en busca de sus «bosques lujuriantes y tupidos», de sus «ciudades donde sonríen mujeres de amor y gracia». Allí encuentra un mundo particularmente rico en valores estéticos y sensoriales. «La flora tropical —escribe Darío (1919, 21)— es de una belleza que causa como una sensación de laxitud. El paisaje diríase que penetra en nosotros por todos los sentidos, y hay una furia de vida que con su proximidad enerva».

También en la prosa de Valle-Inclán se encuentran ejemplos bastante elocuentes de las imágenes que el modernismo gusta ofrecer del paisaje tropical. El Marqués de Bradomín, en la *Sonata de estío*, se siente invadido, cerca de San Juan de Tuxtlan, en plena Tierra Caliente, por el ambiente poderosamente sensual del trópico. «El campo —escribe Valle Inclán (1954, 171)— se hundía lentamente en el silencio amoroso y lleno de suspiros de un atardecer ardiente. La brisa aromada y fecunda de los crepúsculos tropicales oreaba mi frente. La campiña toda se estremecía cual si al acercarse sintiese la hora de sus nupcias, y exhalaba de sus entrañas vírgenes un vaho caliente de negra enamorada, potente y deseosa». El autor desgrana, a lo largo de toda su *Sonata de estío*, un conjunto de imágenes tan sugerentes como intensas de ese paisaje tropical, de esa naturaleza «lujuriosa y salvaje» en la que Valle-Inclán (1954, 174) dice descubrir «una esencia suave, deliciosa, divina».

Ese es el tipo de paisaje que el modernismo prefiere. Pero sus preferencias no se dirigen exclusivamente hacia los ámbitos tropicales: junto a ellos, también otras modalidades paisajistas atraen con fuerza su atención. Es el

caso de los paisajes orientales, a menudo teñidos de atributos exóticos ², o de los paisajes mediterráneos, con frecuencia asociados a la evocación de un paganismo que «no sólo designa —como advierte Octavio Paz (1981, 137)— a la antigüedad grecorromana y a sus ruinas, sino a un paganismo vivo: por una parte, al cuerpo y, por la otra, a la naturaleza». El modernismo gusta sobre todo de los paisajes propicios al cultivo de las sensaciones, al ejercicio de la sensualidad. Y en ellos suele desempeñar un papel importante —como lo había desempeñado asimismo en el romanticismo— la vegetación, cuyas características y cualidades conforman a menudo el marco de referencias del horizonte poético y simbólico modernista. Las formas de la vegetación, pero también sus texturas, sus olores o sus sonidos, configuran claves habituales de las imágenes modernistas del paisaje.

JARDINES Y CIUDADES

Con el telón de fondo de sus exigencias estéticas y de sus predilecciones paisajistas, el modernismo se siente especialmente atraído por los jardines. El jardín constituye en el horizonte modernista uno de los más acabados exponentes de lo que Juan Ramón Jiménez denominó «paisaje poético» (Guerrero Ruiz, 1964, 214). En las imágenes que ofrece de los jardines, en sus modos de percibirlos y valorarlos, se estiliza y recrea lo natural, se depura el paisaje hasta acercarlo a la cabal expresión de la belleza modernista. Y el jardín es casi siempre jardín urbano, y, precisamente por ello, hablar de él es, en el modernismo, una forma de adentrarse en la ciudad, de penetrar en su sentido y en sus cualidades a través de uno de los componentes más indicativos en ese orden de cosas.

En Santiago Rusiñol encontraron los jardines españoles uno de sus más inspirados intérpretes modernistas. Son, según Díez-Canedo (1980, 355-356), jardines con alma, «crepusculares y elegíacos», en los que a veces se llega a alcanzar «toda la desolación de una agonía». Hay en ellos decadencias y abandonos, melancolía y tristeza, y alguna nota primaveral que añade matices parecidos a los de «una sonrisa de convaleciente». Valle-Inclán (1987b, 259) habló de «los armoniosos y melancólicos jardines de Rusiñol, todos llenos de emoción y de una verdad lejana y permanente, la verdad del recuerdo», distante siempre de lo que sólo es «verdad inmediata y efímera». En 1903, quedaron recopiladas, en una valiosa publicación que incluye además diversos textos poéticos, las mejores versiones pictóricas de los *Jardins d'España* de Rusiñol ³. Allí se hallan todos los rasgos característicos que hicieron de ellos

² Sobre las inclinaciones exóticas del modernismo español, véase Litvak, 1986.

³ La publicación de Rusiñol (1903) contiene, además de la reproducción de los jardines, un texto inicial en prosa del propio autor y poesías de M. S. Oliver, Joan Alcover, Apeles Mestres, Miguel Costa y Llobera, E. Guanyabéns, F. Matheu, Joan Maragall y Gabriel Alomar.

un verdadero emblema de la estética modernista. Los lugares representados son bastante indicativos de las preferencias de tal orientación estética: hay jardines de Mallorca, de Granada, con la Alhambra y el Generalife, de Viznar, donde se encuentra *El jardí abandonat*, de Aranjuez, de Sitges, de Barcelona, de Tarragona, de La Granja, de Valencia y de Montserrat. El conjunto ilustra cumplidamente la idea de Rusiñol (1903, 1): «els jardins són el paisatge posat en vers».

La presencia del jardín es continua en la literatura modernista, que a menudo sitúa en su seno o bajo su directa influencia el desarrollo de acciones o la expresión de sentimientos. Particularmente interesantes son, por muchas razones, las imágenes de los jardines sucesivos y cambiantes que acompañan al Marqués de Bradomín en las *Sonatas* de Valle-Inclán. Desplegando magistralmente la «visión panorámica» de asuntos y personajes a la que se refirió Alfonso Reyes (1980, 101-103), en ellas fluye la trayectoria vital y sentimental de un «Don Juan del paisaje», de una figura que, al tiempo que incorpora todo lo que de «reminiscencia» y de «previvido» entraña el personaje de Don Juan, debe reaccionar no ante el amor y la muerte, como lo hacía su antecesor, sino «ante la naturaleza, ante el paisaje y —lo que es la respiración periódica del paisaje— ante las estaciones del año». Esa es la clave del modélico paisajismo que, con todas sus hondas dimensiones poéticas, simbólicas, sensuales y espirituales, recorre las páginas de las *Sonatas*. La sostenida presencia del paisaje y de la interiorización del paisaje funda el significado del doble recorrido seguido, como advierte Reyes, por el Marqués de Bradomín: el de «la lírica de la primavera, el verano, el otoño y el invierno», y el de «la ética de las edades del hombre».

A ese doble ritmo se acompañan las imágenes del jardín que jalonan la secuencia de las *Sonatas*, expresivas siempre de la muy profunda fusión entre paisaje exterior y paisaje interior lograda por el autor. «El jardín y el Palacio —escribe, por ejemplo, Valle-Inclán (1954, 358-359), en su *Sonata de otoño*— tenían esa vejez señorial y melancólica de los lugares por donde en otro tiempo pasó la vida amable de la galantería y del amor. Bajo la fronda de aquel laberinto, sobre las terrazas y en los salones habían florecido las risas y los madrigales, cuando las manos blancas que en los viejos retratos sostienen apenas los pañolitos de encaje, iban deshojando las margaritas que guardan el cándido secreto de los corazones. ¡Hermosos y lejanos recuerdos! Yo también los evoqué un día lejano, cuando la mañana otoñal y dorada envolvía el jardín húmedo y reverdecido por la constante lluvia de la noche. Bajo el cielo límpido, de un azul heráldico, los cipreses venerables parecían tener el ensueño de la vida monástica. La caricia de la luz temblaba sobre las flores como un pájaro de oro, y la brisa trazaba en el terciopelo de la hierba huellas ideales y quiméricas como si danzasen invisibles hadas».

No menos trascendencia metafórica y simbólica cobran los jardines en manos de Juan Ramón Jiménez. «Me llenan de una dulce melancolía —escri-

be el poeta en su juventud— esos rincones de jardín de hospital, formados por tapias de ladrillo que se derrumban y por las que las enredaderas han colgado sus finos hilos de hojas» (Jiménez, 1981, 34). El del madrileño Sana-torio del Rosario, donde se alojó «no porque estuviera enfermo, sino porque necesitaba vivir entre árboles» (Guerrero Ruiz, 1964, 69), es el que alienta, omnipresente, en *Arias tristes*, el «bello libro de juventud en sueños» que Antonio Machado (1980, 331) comparó a «un jardín nocturno poblado de qui-meras blancas y algunas vagas impresiones puestas en perspectiva de recuer-do». Un alto grado de identificación entre paisaje y espíritu recorre toda la poesía de *Arias tristes*. «Los árboles —escribe Juan Ramón Jiménez (1983, 85)— son amigos / de mi alma y se diría / que tienen para mi alma / no sé qué coplas idílicas...» Los jardines otoñales —y, en general, los paisajes bajo ese signo estacional— se encuentran muy próximos al sentir del poeta: «Jar-dín de otoño, con mármoles / de elegía. Lago lleno / de hojas secas y de sol / melancólico y enfermo. / Entre la fronda amarilla / aparece y brilla el cielo / dorado, de un oro blanco, / de un oro pálido y muerto. / Y bajo la quieta lin-fa / verdinegra, flota un sueño / de sol, un sueño de oro, / un sueño de tron-cos secos» (Jiménez, 1983, 82).

En Juan Ramón Jiménez se encuentra siempre, tanto en su etapa juvenil y modernista como en su posterior trayectoria, la utilización poética y meta-fórica del jardín, que llega a fundirse con la literatura misma —«el libro que está echado en la mesa del jardín tiene dentro muchos jardines y muchos pá-jaros...» (Jiménez, 1981, 91)—, y el encarecimiento de su contenido y de sus cualidades. Juan Guerrero Ruiz (1964, 223) narra, por ejemplo, la actitud del poeta durante una visita, en agosto de 1931, a los jardines del Palacio de La Quinta, en El Pardo: «Llegamos a la casa y jardines que hasta hace tres meses eran el lugar predilecto del Príncipe de Asturias, y con vivo contento vamos recorriendo los solitarios jardines, donde hay unos magníficos pinos, soberbios ejemplares de árboles centenarios; hay en todo un ambiente de abandono y soledad que aumenta el extraordinario encanto del lugar. Juan Ramón nos lo va enseñando todo como si fuera el dueño, descubriendo la belleza de los árboles, rincones apacibles escondidos, fuentes de mármol y esculturas patinadas como si fueran ya granito...» El amor hacia los jardines de Juan Ramón Jiménez, la refinada sensibilidad con que se acerca a la vege-tación que encierran, no hacen sino expresar la honda relación poética que mantiene con el paisaje: «Mi alma —escribe en *Arias tristes* (Jiménez, 1983, 80-81)— es hermana del cielo / gris y de las hojas secas; / sol enfermo del otoño, / ¡mátame con tu tristeza! / Los árboles del jardín / están cargados de niebla: / mi corazón busca en ellos / esa novia que no encuentra; / y en el suelo frío y húmedo / me esperan las hojas secas: / ¡si mi alma fuera una hoja / y se perdiera entre ellas!»

En el jardín encuentra el modernismo, en suma, un lugar particularmente propicio para desplegar su sensibilidad estética y su vocación poética. En él

dialoga con la naturaleza, se acerca artísticamente al paisaje y se deja invadir por sus múltiples sugerencias. «Entre los olorosos y evocadores boscajes — escribe Rubén Darío (1987, 98) sobre Aranjuez— resucitan las lejanas escenas, y hay en el ambiente de los jardines y alamedas como dormidos ecos galantes que no aguardan sino el enamorado o el poeta que sepa despertarlos». También en Aranjuez —«Aranjuez, rojo todo, enseñando, en un incendio de consunción, el alma»—, durante el homenaje ofrecido a Azorín en noviembre de 1913, recuerda Juan Ramón Jiménez (1915, 12-13) que «los jardines caídos y el cielo nublado compusieron infinitas alegorías ideales, a lo romántico y a lo clásico», en aquel lugar de «inmenso silencio solitario que a veces endulzaba, lejos, o desgarraba, cerca, el mirlo con su breve chorro de aguda música».

La predilección por los jardines se encuentra estrechamente relacionada con el modo de percibir y valorar la ciudad practicado por el modernismo. Sus imágenes urbanas comprenden el elogio del jardín y, al tiempo, el de otros componentes significativos, a menudo también arbolados, de la ciudad. La óptica modernista exalta todo lo que contribuye a expresar y hacer sentir la belleza, la dignidad y el carácter del paisaje urbano, y desprecia con similar énfasis todo lo que obstaculiza la plena vigencia de tales cualidades. La simpatía de Rubén Darío por «la divina Nápoles» o el «París ilustre» contrasta con la impresión que le produce «la locura mammónica de la vasta capital del cheque». No son sensaciones gratas las que le depara Nueva York: «La precipitación de la vida — escribe Darío (1919, 2-3)— altera los nervios. Las construcciones comerciales producen el mismo efecto psíquico que las arquitecturas abrumadoras percibidas por Quincey en sus estados tebaicos. El ambiente delirio de las grandezas hace daño a la ponderación del espíritu. Siéntese algo allí de primitivo y de supertérreo, de cainitas o de marcianos. Los ascensores *express* no son para mi temperamento, ni las vastas oleadas de muchedumbres tocando pitos, ni el manethecelphárico renglón que al despertarme en la sombra de la noche solía aparecer bajo el teléfono en mi cuarto del Astor: *You have mail in the office*».

La antítesis de esa imagen artificiosa e inasequible de la gran urbe moderna bien puede encontrarse en el pueblecito de Nindiri, entre Managua y Granada, compendio de grata naturalidad y de pintoresquismo evocador, que Antonio Zambrana elogia en palabras que hace suyas el propio Rubén Darío (1919, 128-129): «En calle sin polvo, recta y ancha, se alineaban las casas, hechas de corteza de palma y de bejucos, cada una de arquitectura diferente, a cual más graciosa y originalmente ideada, de formas caprichosas, como sueños de hombre que no ha visto civilización, pero que, sin conocer la de los otros, ha inventado él mismo su poesía y se la saca del alma para ponerla en todo lo que le rodea. Alrededor de las casas había siempre flores, y por la espalda de ellas asomaba algún árbol, indicio de huerto, que, con sus ramas de esmeralda oscura y sus frutos de colores vivos, daba nuevas notas a la pintura ideal que formaba el paisaje».

Del mismo género que la anterior es la sensibilidad que lleva a Francisco Villaespesa (1932, 15-16) a elogiar la Granada antigua que permanece —«¡Granada no ha sufrido transformación alguna!... / La misma luz de seda, la misma paz ambiente; / el Darro se desliza voluptuosamente, / arrullando los cármenes con su vaivén de cuna...»—, y a lamentarse, al tiempo, de las acciones que, en la misma ciudad, dieron al traste con algunos de sus tradicionales componentes arquitectónicos y vegetales: «Tan sólo las florestas cayeron bajo el hacha, / y es la Vega un prosaico plantel de remolacha; / las torres de la Alhambra despojaron de hiedras; / y profanó el Progreso la vetusta poesía / de las más bellas calles, demoliendo sus piedras / para trazar la recta brutal de la Gran Vía».

También Juan Ramón Jiménez, muy atento siempre —no sólo en su etapa juvenil y más estrictamente modernista— a estos aspectos, se refiere, con indisimulado enojo, a una serie de hechos o de proyectos que amenazan con destruir definitivamente la entidad de algunas de las mejores ciudades españolas. «Mucho atentado arquitectónico estamos viendo en nuestros días —escribe, en 1925, en una carta a Bergamín (Jiménez, 1981, 1097-1098) ⁴—; a la Lonja de Sevilla, esa otra maravilla herreriana, ¡le quieren poner otro piso! Van a hacer dos torres más altas que la Giralda, y supongo que de cemento armado. Como si no fuera bastante ya esa *Esposición Hispanoamericana*, esa verja de la Fábrica de Tabacos, esa plaza de... que según me dijeron le gustó así tanto a Ors, como era lójico. En Granada yo sé qué fabricas neoclásicas, de un andaluz alemán, están acabando de horrorizar el paraje extraordinario, gemelas de la mamarrachada del Palace Hotel Alhambra Casino».

Las impresiones urbanas de Juan Ramón Jiménez son tan agudas como elocuentes. De Boston, «túnel ciudadano», traza, en su *Diario de un poeta recién casado*, de 1917, una imagen vigorosamente sombría: «Negros los árboles secos; negro el retrato de los cielos en los redondeles líquidos que va teniendo la riachuela al deshелarse; negros los puentes, la boca del túnel, los ríjidos trenes que, antes de entrar en él, ya están dentro, como si alguno los borrara después de haberlos pintado al carbón. El humo y la nieve lo ennegrecen todo por igual, uno a fuerza de luto, otra a fuerza de nitidez. Nada da la sensación de que en parte alguna —dentro, encima, al borde— haya vida con pensamientos y sentimientos de colores, con sentidos corporales. ¿Quién ha visto aquí? ¿Quién ha oído? ¿Quién ha olido, gustado ni tocado? Todo es confuso, difuso, monótono, seco, frío y sucio a un tiempo, negro y blanco, es decir, negro, sin hora ni contajio. Algo que está, pero que no se tiene ni se desea, que se sabe que no se ha anhelado nunca y que nunca se recordará sino en el indiferente e involuntario descuido del sueño difícil» (Jiménez, 1984, 48-49).

⁴ En las citas de Juan Ramón Jiménez se han respetado los peculiares criterios ortográficos del autor (sustituciones de «g» por «j» y de «x» por «s»).

En Nueva York, «el marimacho de las uñas sucias», percibe la violenta oposición entre la primitiva arquitectura —la vieja casa colonial, «blanca y amarilla como una margarita, de humilde madera y toda cerrada»— y la gran masa de la edificación más reciente, «las enormes casas pretenciosas y feas», «las terribles moles de hierro y piedra» que encierran a aquélla y le hacen parecer «una camisilla que se le ha quedado chica a la ciudad»: y es en la primera, «pequeña y sola», donde aún es posible hallar, según Juan Ramón Jiménez (1984, 54-55), la «fuerza de vida» que todo lo demás desconoce. Vivificante es también el aliento que encuentra en «el árbol tranquilo» de la Quinta Avenida, aquel «árbol viejo, bello y solitario», verdadero «regazo de la ciudad, sencillo y noble como una madre», al que se acerca el poeta, alejándose de «agrios colores, olores y rumores», en busca de «la eterna realidad invisible de la única y más alta —y siempre esistente— primavera» (Jiménez, 1984, 66-67).

El arbolado no es, para Juan Ramón Jiménez, un elemento marginal o secundario del paisaje urbano: es, por el contrario, su componente primordial, el que hace posible la naturalidad que dice necesitar como hombre y como poeta. Más que los edificios, «lo que importa —transcribe Guerrero Ruiz (1964, 30, 69, 246 y 317)— son los árboles, que un tiempo tienen hojas verdes, luego están frondosos, después con hojas secas». Juan Ramón Jiménez confiesa que «las calles de Madrid, sin árboles, le producían verdadero espanto, eran algo trágico para él». En la Casa de Campo, «frente a un sendero solitario formado por hermosos árboles de verdor distinto», exclama: «¡Quién pudiera tenerlo delante todo el día para trabajar a gusto!» Y va al Parque del Retiro diariamente, acompañado de Zenobia, «cuando ya se han marchado todos y se puede estar en aquel pinar con soledad», para caminar y meditar sobre el propio quehacer poético: «Me gusta pasear un poco y luego sentarme en un banco a confrontar aquello en que estoy trabajando con la Naturaleza; esto lo he hecho siempre y sirve de mucho».

Es esa misma valoración del arbolado urbano la que lleva a Juan Ramón Jiménez a criticar abiertamente todo lo que atente contra su integridad o envilezca su natural presencia. «Aquí en Madrid —escribe en la carta a Bergamín ya citada—, el Jardinero mayor tala y poda a su gusto de patán, nos condenan al infierno de la Gran Vía, echan abajo el encantador jardín de las Salesas» (Jiménez, 1981, 1098). Y habla además, en *La colina de los chopos*, del «espanto» asociado al «mimo cursi y banal del jardinero de la Villa», capaz de preferir las «variadas florecillas fugaces» al perenne verdor «de boj, adelfa y ciprés» (Jiménez, 1981, 295-296). La mirada de Juan Ramón Jiménez es poco tolerante con la vulgaridad y busca sin desmayo la belleza que aviva el sentimiento. En la madrileña Plaza de Santa Ana hay una fuente —«dulce, verdor y agua»— y, tras ella, «la librería amable, con los árboles en el fondo de la vitrina poniendo aromas a los libros de todas partes». Es una sencilla y valiosa muestra de lugar urbano vivo y vivible: «Nada da en Madrid,

como esta plaza —escribe Juan Ramón Jiménez (1981, 303)—, una sensación igual de oasis, a pesar del arca de Noé de los tejados de la cercanía del Ate-neo. Se entra en ella y, de pronto, se siente, como en un encuentro amable, mundo lleno y pleno cielo, el corazón...»

BIBLIOGRAFÍA

- CHÁVARRI, E. L. (1980): «¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?» [1902], en *El modernismo visto por los modernistas*. Introducción y selección de R. Gullón, Barcelona, Guadarrama, pp. 91-98.
- DARÍO, R. (1919): *El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros* [1909], Madrid, Mundo Latino.
- (1987): *España contemporánea* [1901]. Prólogo de A. Vilanova, Barcelona, Lumen.
- DÍEZ-CANEDO, E. (1980): «Santiago Rusiñol: la pintura» [1907], en *El modernismo visto por los modernistas*. Introducción y selección de R. Gullón, Barcelona, Guadarrama, pp. 353-358.
- GUERRERO RUIZ, J. (1964): *Juan Ramón de viva voz*, Madrid, Ínsula.
- GULLÓN, R. (1971): *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 2.^a ed. aumentada.
- LITVAK, L. (1986): *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*, Madrid, Taurus.
- JIMÉNEZ, J. R. (1915): «La fiesta», en *Fiesta de Aranjuez en honor de Azorín*, Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. 9-13.
- (1981): *Antología jeneral en prosa (1898-1954)*. Selección, organización y prólogo por A. Crespo y P. Gómez Bedate, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1983): *Arias tristes* [1903], en Jiménez, J. R.: *Antología poética, 1 (1900-1917)*. Prólogo y selección de G. Bleiberg, Madrid, Alianza, pp. 69-106.
- (1984): *Diario de un poeta recién casado* [1917], en Jiménez, J. R.: *Antología poética, 2 (1917-1935)*. Prólogo y selección de G. Bleiberg, Madrid, Alianza, pp. 25-94.
- LÓPEZ ONTIVEROS, A. (1988): «El paisaje de Andalucía a través de los viajeros románticos: creación y pervivencia del mito andaluz desde una perspectiva geográfica», en GÓMEZ MENDOZA, J. y otros: *Viajeros y paisajes*, Madrid, Alianza, pp. 31-65.
- (1991): *La imagen geográfica de Córdoba y su provincia en la literatura viajera de los siglos XVIII y XIX, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba*.
- MACHADO, A. (1980): «Arias tristes» [1904], en *El modernismo visto por los modernistas*. Introducción y selección de R. Gullón, Barcelona, Guadarrama, pp. 331-334.
- NERVO, A. (1980): «El modernismo» [1907], en *El modernismo visto por los modernistas*. Introducción y selección de R. Gullón, Barcelona, Guadarrama, pp. 99-102.
- ORTEGA CANTERO, N. (1990): «El paisaje de España en los viajeros románticos», *Eria*, 22, pp. 121-137.
- PAZ, O. (1981): *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, etc., Seix Barral, 3.^a ed. corregida y ampliada.

- REYES, A. (1980): «La parodia trágica» [1920], en REYES, A.: *Simpatías y diferencias. Los dos caminos. Reloj de sol. Páginas adicionales* (Obras completas, t. IV), México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1.^a reimpresión, pp. 100-106.
- RUSIÑOL, S. (1903): *Jardins d'Espanya*, Barcelona, Thomas.
- SERRANO ALONSO, J. (1987): Nota previa al artículo «Modernismo», en VALLE-INCLÁN, R. del: *Artículos completos y otras páginas olvidadas*. Edición de J. Serrano Alonso, Madrid, Istmo, pp. 203-204.
- VALLE-INCLÁN, R. del (1954): *Sonatas* [1902-1905], Madrid, Plenitud.
- (1987a): «Modernismo» [1902], en VALLE-INCLÁN, R. del: *Artículos completos y otras páginas olvidadas*. Edición de J. Serrano Alonso, Madrid, Istmo, pp. 204-209.
- (1987b): «Santiago Rusiñol» [1912], en VALLE-INCLÁN, R. del: *Artículos completos y otras páginas olvidadas*. Edición de J. Serrano Alonso, Madrid, Istmo, pp. 258-260.
- VILLAESPESA, F. (1932): *El encanto de la Alhambra (Sonetos)*, Madrid, J. M.^a Yagües, Editor.