

“BRUMA Y LUZ”, UN POEMA DESCONOCIDO
DEL PRIMER JUAN RAMÓN JIMÉNEZ:
MODERNISMO Y SIMBOLISMO
PARA UN NUEVO SIGLO

Los comienzos literarios de Juan Ramón Jiménez constituyen con toda seguridad la etapa de su vida y su obra peor estudiada por la crítica. Especialmente los primeros pasos de estos comienzos, lo que Urrutia denominó la “prehistoria poética” del moguerense, adolece de un estudio que aclare muchos aspectos vitales y literarios hasta ahora desdibujados o poco conocidos. No cabe justificar tal desconocimiento ni siquiera por la calidad discutible de sus primeras composiciones poéticas, ya que ninguna obra literaria de autor alguno puede llegar a apprehenderse completamente si no se consigue conocer, analizar y comprender la génesis de dicha obra, independientemente de lo mucho que ésta haya podido evolucionar con el paso de los años. En este sentido, quisiéramos unir nuestro esfuerzo al de algunos otros estudiosos que en los últimos años están intentando esclarecer este período oscuro del universo juanramoniano¹. Para ello hemos llevado a cabo un rastreo hemerográfico en busca de piezas literarias desconocidas u olvidadas de este primer Juan Ramón. El poema “Bruma y Luz”, que pertenece a unas fechas inmediatamente posteriores a la prehistoria poética juanramoniana, es uno de los resultados de dicha búsqueda y la razón fundamental que justifica el presente artículo, en el que, además, se analiza y contextualiza el poema en cuestión.

¹ Un ejemplo de ello son los artículos que componen el último número de la revista de la Fundación Juan Ramón Jiménez de Moguer: *Unidad*, diciembre de 2002, núm. 4.

LA PREHISTORIA POÉTICA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ
Y EL GRUPO DEL NOVECIENTOS

Al utilizar la expresión “prehistoria poética” de Juan Ramón Jiménez, sin ánimo de entrar en discusiones taxonómicas, nos referimos a aquellos poemas que el moguerense escribió y publicó en prensa antes de la salida a la calle de sus dos primeros libros, *Ninfeas* y *Almas de violeta*, esto es, antes de mediados de septiembre de 1900. Como se apuntó, rescatamos dicha expresión de Jorge Urrutia², que es quizá más acertada que la de “primerísima producción poética” o “primera producción poética” a secas, locuciones que pueden llevar a confusión en relación a clasificaciones juanramonianas más extendidas —especialmente la segunda de dichas expresiones. Como hemos comentado, es este período de la vida y la obra del *andaluz universal*, el menos conocido y estudiado, principalmente por el desinterés que provoca una producción poética adolescente exigua en calidad poética, pero también por la escasez de documentos hemerográficos relativos al Juan Ramón de fin de siglo, amén del olvido en el que a veces quiso sumir esta etapa de su vida el propio poeta. Gracias a autores como Manuel García Blanco, Graciela Palau de Nemes, Rafael Pérez Delgado, Ignacio Prat, María Auxiliadora Uceda y, en particular, Jorge Urrutia³,

² JORGE URRUTIA, “De la prehistoria de Juan Ramón Jiménez”, *AEF*, 9 (1986), 317-329; “La prehistoria de Juan Ramón Jiménez: confusiones y diferencias”, en *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha. Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 41-60.

³ MANUEL GARCÍA BLANCO, “Juan Ramón Jiménez y la revista *Vida Nueva* (1899-1900)”, *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid, 1961, t. 2, pp. 31-72; GRACIELA PALAU DE NEMES, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*, Gredos, Madrid, 1974; RAFAEL PÉREZ DELGADO, “Primitias de Juan Ramón Jiménez”, *Papeles de Son Armadans*, 217 (1974); IGNACIO PRAT (ed.), *Poesía modernista española*, Cupsa, Madrid, 1978; MARÍA AUXILIADORA UCEDA, “Juan Ramón y Sevilla”, en *Tres para Juan Ramón*, Universidad de Sevilla-Instituto de Ciencias de la Educación, Sevilla, 1981; y, en particular, JORGE URRUTIA: *Sevilla en Juan Ramón Jiménez*, Ayuntamiento, Sevilla, 1981; “Sobre la formación ideológica del joven Juan Ramón Jiménez”, *Archivo Hispalense*, Sevilla, 1982, núm. 199, 207-231; “Juan Ramón Jiménez y él”, en *Actas del Congreso Internacional del Centenario de Juan Ramón Jiménez (La Rábida, 1981)*, Instituto de Estudios Onubenses-Excma. Diputación Provincial, Huelva, 1983, pp. 581-587; “De nuevo sobre el primer Juan Ramón Jiménez. Noticias y poemas”, en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986, t. 2, pp. 647-655; “De la prehistoria de Juan

poseemos un considerable cuerpo poético que Juan Ramón dio a conocer en la prensa de la época antes de la publicación de sus dos primeros libros. Hay colaboraciones juanramonianas para el período 1898-1900 localizadas en las publicaciones sevillanas *El Progreso*, *El Programa*, *El Correo de Andalucía*, *El Noticiero Sevillano* y *Hojas Sueltas*, en el *Diario de Córdoba*, en las revistas madrileñas *Vida Nueva* y *Relieves* y en *El Gato Negro* de Barcelona. La mayoría de esta producción está dominada por un estilo claramente realista y un fuerte componente moral fruto de la influencia de la escuela clasicista sevillana de la segunda mitad del siglo XIX. Juan Ramón conoció a sus componentes durante su adolescente estancia hispalense de 1896-1900, en la que estudió pintura e intentó comenzar algún curso universitario, y fue amigo y discípulo de autores de dicha escuela, como José Lamarque de Novoa, Luis Montoto y Rautenstrauch, Francisco Rodríguez Marín o José de Velilla y Rodríguez.

A finales de 1900, a raíz del comienzo de sus contactos con Francisco Villaespesa e inmediatamente después con Rubén Darío, Juan Ramón empieza a experimentar cambios en su producción poética que no tardarían en convertirse en un viraje radical hacia las nuevas formas modernistas cuya más significativa consecuencia fue la salida a la calle de *Ninfeas*⁴. Al calor de este nuevo influjo, fue precisamente Villaespesa quien se encargó de conectarle con el panorama literario español y en particular con un nutrido grupo de escritores noveles al que hemos dado en llamar en otros artículos “grupo del novecientos”⁵. Este amplio aunque efímero grupo, consolidado durante

Ramón Jiménez” y “La prehistoria de Juan Ramón Jiménez: confusiones y diferencias”.

⁴ *Almas de violeta*, que se publicó el mismo día que *Ninfeas*, es un libro menos prototípicamente modernista que este último. Probablemente Juan Ramón lo dio a conocer por no desperdiciar una serie de poemas que había escrito antes de verse inmerso en la fiebre modernista, ya que el tipo de poesía que quería cultivar en el momento en que salieron ambos libros a la calle era el que desarrolló en *Ninfeas*.

⁵ En “Tomás Domínguez Ortiz y las relaciones literarias en el cambio de siglo onubense” (*Aestuaría*, 2002, núm. 8, 147-190) y “Juan Ramón Jiménez y Tomás Domínguez Ortiz, literatos y amigos en la encrucijada de dos siglos” (*Unidad*, 2002, núm. 4, 117-162) comenzamos a indagar sobre este grupo. Ya en “La colección «Lux» y la colección «Azul». La labor editorial de Juan Ramón Jiménez y sus amigos en 1900” (*Unidad*, 2003, núm. 5, en prensa), y cuatro o cinco artículos más en preparación sobre temas relacionados, lo denominamos “grupo del novecientos” y profundizamos en él. En este gru-

la primera mitad de 1900, ya se había ido configurando el año anterior desde Andalucía, sobre todo a través de la comunicación postal, muy importante en este tipo de relaciones amistoso-literarias. Dicho conjunto de autores, en el que se metió de cabeza Juan Ramón, fue aglutinado de forma principal por Villaespesa y adoptó como mentores a Salvador Rueda y sobre todo a Darío. Gran parte de estos escritores se conocieron personalmente en Madrid, como fue el caso del propio Juan Ramón en su viaje a la capital del Reino de abril de 1900. Entonces se hospedó en el piso de un amigo suyo perteneciente al grupo, el cordobés Julio Pellicer y López, cuya casa, en calle Mayor, núm. 16, se convirtió durante este año en una especie de centro neurálgico del grupo del novecientos, donde se reunían aquellos que habían viajado a Madrid, o que ya estaban instalados allí, para conversar sobre sus obras y proyectos, y muchas veces para poner en común ambas cosas, resultando de ello casos como el de la Colección “Lux” y el poco conocido de la Colección “Azul”⁶.

Tanto en lo relativo a la prehistoria poética dominada por las formas realistas como para la que abraza las formas modernistas, es perfectamente lógico que Juan Ramón hubiera publicado algunos poemas más al margen de los que están localizados. El caso de Huelva es sintomático en este aspecto, ya que lo normal es que Juan Ramón enviase sus piezas literarias a más de una publicación periódica onubense y de hecho existe constancia de que publicó en alguna de ellas, como, por ejem-

po había, fundamentalmente, tres clases de autores: los propiamente modernistas —más comprometidos con el movimiento—, los “afines al modernismo” y los “afines a los modernistas”, esto es, que eran amigos suyos aunque no compartían sus propuestas teórico-estéticas. Los onubenses Tomás Domínguez Ortiz y Julio del Mazo y Franza, los sevillanos Joaquín Alcaide de Zafra y Juan Héctor y Picabía, los gaditanos Dionisio Pérez y Manuel Escalante Gómez, los malagueños Salvador González Anaya y José Sánchez Rodríguez, los cordobeses Marcos Rafael Blanco Belmonte y Enrique Redel y Aguilar, el granadino Nicolás María López, el jiennense José Almendros Camps, los almerienses Francisco Aquino Cabrera y José Durbán Orozco, los madrileños Gregorio Martínez Sierra y Bernardo G. de Candamo, el gallego Ramón Godoy y Sola, el canario José Betancort Cabrera o el oscense José María Llanas Aguilaniedo son sólo una parte de los jóvenes autores que, en diversos grados de amistad y de contacto, integraban este grupo familiarizado en mayor o menor medida con el modernismo.

⁶ Para informarse sobre ambas colecciones, véase A. MARTÍN, “La colección «Lux» y la colección «Azul»...” (en prensa).

plo, *El Odiel* de su amigo, el también escritor onubense, Domínguez Ortiz; sin embargo, los fondos hemerográficos de este período relativos a Huelva que se conservan son muy escasos y en ellos no existe ninguna colaboración del moguerense. En este sentido, nuestro rastreo ha conseguido rescatar un poema y una prosa crítica desconocidos, “Alborada” y “Juventud”, que damos a conocer en sendos artículos en prensa. Y de la época inmediatamente posterior a lo que hemos delimitado como prehistoria poética hemos hallado también un par de piezas poéticas: “Mística”, que también daremos a conocer próximamente, y el poema que presentamos en esta ocasión, “Bruma y Luz”. Ambos estaban destinados a formar parte de un libro que Juan Ramón tenía pensado publicar después de *Ninfeas* y *Almas de violeta*. Ese libro, titulado *Besos de oro*, quedó finalmente inédito y las noticias que nos han llegado de él han sido en realidad muy pocas. Por ello, antes de acometer el análisis de “Bruma y Luz”, es conveniente que intentemos conocer algo más sobre *Besos de oro*, un episodio de la obra juanramoniana digno de estudio.

BESOS DE ORO, UN LIBRO INÉDITO ESQUIVO

Cuando, a mediados de septiembre de 1900, salieron a la calle *Ninfeas* y *Almas de violeta*⁷, en las páginas iniciales de ambos libros Juan Ramón aprovechaba para anunciar tres obras próximas a publicarse, *Besos de oro*, *El poema de las canciones* y *Rosa de sangre*, y otras tres más en preparación, *Siempre viva*, *Laureles rosas* y *Rubíes*; todas ellas en verso salvo *Rosa de sangre* y *Rubíes*⁸. De los últimos cuatro libros en verso mencionados, nada se volvió a saber; al me-

⁷ *El Porvenir*, 14 de septiembre de 1900, p. 1.

⁸ Se desprende de estos anuncios que la actividad literaria juvenil de Juan Ramón, como la adulta, debía de ser frenética: nada más y nada menos que seis obras proyectadas para su publicación. En cuanto a *Rosa de Sangre* y *Rubíes*, señala ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS (“Materiales para una edición de las *Primeras prosas* de JRJ”, en *JRJ Prosista*, Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer, 2000, p. 23) que existen “Tres textos localizados por Blasco y Gómez Trueba, que aparecen bajo el título de *Rosa de sangre* y *rubíes* y fechados por Juan Ramón entre 1899 y 1900: 1. «Y no te quemaban» (1899-1900): «Tú estabas jugando con rubíes», 2. «Como un lobo ladrón» (1899-1900): «Cogí aquella rosa de sangre» y 3. «El pastor eterno» (1900): «Sueño en la Grecia pastoral»”; por lo que parece, dichos textos se hallan en el Archivo de Puerto Rico.

nos, las fuentes consultadas no han arrojado ninguna luz al respecto⁹. En cambio, sí hemos tenido noticias sobre *Besos de oro*, aunque en ningún modo claras, por lo que la confusión al respecto ha sido, y aún es, importante¹⁰. Tal, en realidad, que no se sabe bien en qué época fueron escritos estos poemas ni cuáles han sido realmente las composiciones poéticas que pertenecieron en un principio a *Besos de oro*. Es por eso que, aprovechando la localización del poema desconocido mencionado, vamos a intentar esclarecer algunas de estas cuestiones.

El primer referente crítico que poseemos sobre este tema, como sobre tantos otros relacionados con Juan Ramón, pro-

⁹ Salvo la referencia coetánea a uno de ellos que JUAN RAMÓN hace en una carta a Darío: “También trabajo en «El poema de las canciones», de cuyo libro forman parte «La canción de la carne» y la de «Los besos», que van en «Ninfeas»” (“Carta de Juan Ramón Jiménez a Rubén Darío del 2 de junio de 1900”, en J. R. Jiménez, *Mi Rubén Darío*, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1990, pp. 191-192).

¹⁰ Juan Ramón, para dar nombre a su nuevo libro, probablemente se inspiró en un relato del escritor parnasiano francés Catulle Mendès que llevaba por título “Los besos de oro (cuento de hadas)” y que fue publicado en el diario sevillano *El Baluarte* (14 de octubre de 1898, p. 2), por lo que el moguerense, por aquel entonces en Sevilla, pudo perfectamente haber tenido acceso al mismo e inspirarse en él. “Los besos de oro (cuento de hadas)” contaba la historia de un niño y una niña expósitos que se encontraron en pleno bosque e instintivamente unieron sus esfuerzos para sobrevivir gracias a la caridad de los lugareños de los sitios por donde pasaban, ya que viajaban siempre en dirección al sol. Una vez alcanzada su adolescencia, y surgido el amor entre ellos, fueron felices hasta que llegó una época en la que no recibieron tantas limosnas y el hambre llegó a desesperarlos casi hasta el borde de la muerte. Entonces se les apareció un hada que les prometió: “cada vez que uno de vosotros abra la boca, echará por ella una moneda de oro”. Con ese poder los huérfanos enamorados no tardaron en convertirse en los príncipes más ricos de la zona; sus banquetes y la prodigalidad de los mismos eran tan famosos como la tristeza de los nuevos príncipes. El hada que les confirió tal don, al enterarse de su tristeza, se apareció una noche en la alcoba de ambos para pedirles explicaciones. Ellos le dijeron: “Es grato por extremo calentarse cuando hace frío..., comer cuando se siente hambre; pero hay algo más grato todavía, y es besarse cuando se tiene amor. Y desde que somos ricos no gozamos de tal ventura, porque apenas entreabrimos los labios para dar un beso, salen... repugnantes doblones y lo que besamos es oro”. El hada les comunicó que les retiraría el poder, pero que al tiempo perderían también todas las riquezas acumuladas. Ellos dijeron que daba igual, y “al tocarlos con su varita, halláronse en un cobertizo, por cuyas grietas entraba á su sabor el aire helado, hambrientos, medio desnudos, tiritando de frío como pobres pajarillos sin nido y sin plumas... ¡pero cuán felices pudiendo cambiar besos de amor!”.

viene de Graciela Palau de Nemes y su *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*¹¹:

Había regresado de Madrid nervioso, la tensión nerviosa aumentó con la gravedad de su padre, que murió al fin el 3 de julio de 1900 de un segundo ataque al corazón... Le vieron los médicos, prescribieron calmantes y que no escribiera más. Buscó a Dios, fue a la iglesia, marchó en las procesiones, sus pensamientos se tornaron místicos y para mayor amparo de la muerte quiso estar constantemente con el médico al lado. No pudiendo escribir sometió a escrutinio lo escrito; *Besos de oro* le pareció profano. Lo rompió¹².

Sin embargo, no parece posible, como afirma Palau, que lo destruyese antes de septiembre de 1900, ya que, según cuenta el propio Juan Ramón a su amigo y poeta José Sánchez Rodríguez en carta del 8 de octubre de 1900, “me voy ahora al campo, a pasar el invierno; tengo concluido mi libro «*Besos de oro*»; en él te dedico una poesía, «*A la tarde*»...”; y en otra misiva a Sánchez Rodríguez, del 26 de noviembre del mismo año, puntualizando un poco lo anterior, afirma que “otro día te hablaré de «*Besos de oro*». Lo tengo casi terminado”¹³. Por estas palabras se colige fácilmente que el libro aún estaba intacto para entonces. La publicación, además, del poema “Las niñas” en la revista madrileña *Electra*¹⁴ bajo el subtítulo “Del libro en prensa BESOS DE ORO” a finales de marzo de 1901 nos hace pensar que dicho libro aún alargó más sus días, puesto que no tiene sentido que, si realmente *Besos de oro* había sido ya destruido, el poeta publicase “Las niñas” bajo tal subtítulo, y no parece posible una falta de comunicación entre *Electra* y Juan Ramón por-

¹¹ *Op. cit.*, p. 160.

¹² Sin duda la autora se basó en este temprano párrafo autobiográfico de Juan Ramón publicado en la revista *Renacimiento* (Madrid): “Mientras, me sentí muy enfermo y tuve que volver á mi casa; la muerte de mi padre inundó mi alma de una preocupación sombría; de pronto, una noche, sentí que me ahogaba y caí al suelo; este ataque se repitió en los siguientes días; tuve un profundo temor á una muerte repentina; sólo me tranquilizaba la presencia de un médico —¡qué paradoja!— Me llené de un misticismo inquieto y avasallador; fuí [*sic*] á las procesiones, rompí todo un libro —«*Besos de oro*»— de versos profanos (?); y me llevaron al Sanatorio de Castel d’Ardorte, en Le Bouscat, Bordeaux” (octubre de 1907, núm. 8, 422-426).

¹³ A. SÁNCHEZ TRIGUEROS, *Cartas de Juan Ramón Jiménez al poeta malagueño José Sánchez Rodríguez*, Don Quijote, Granada, 1984, pp. 54 y 58.

¹⁴ 23 de marzo de 1901, núm. 2, p. 51.

que los responsables de esta revista eran varios de sus amigos de aquel entonces; una revista en la que, además, la familia Jiménez hacía publicidad de sus bodegas, detalle que redundaba en la posibilidad de una comunicación fluida entre ambas partes¹⁵. Quizá haya que aventurar la hipótesis de que *Besos de oro* fuese destruido poco antes del viaje de Juan Ramón al sanatorio de Burdeos, realizado a principios de mayo de 1901¹⁶, cuando su estado empeoró considerablemente, hecho que justificaría la ofuscación que provocó la destrucción del libro. Sánchez Trigueros ya advertía, por la época en la que se publicó la segunda edición del libro de Palau, que *Besos de oro* fue destruido en marzo de 1901¹⁷. Otros datos, esta vez de primerísima mano, son los que aporta el propio Juan Ramón en carta coetánea a Rubén Darío¹⁸:

Tengo grandes deseos de que salga pronto el libro, pues tengo ya otros dos en preparación; en el que lo fío todo es en *Besos de oro*, libro que honraré con la dedicatoria de usted. Tiene dos partes; una llamada *Bruma*, en donde irán las poesías de ensueño, de dolor y de nostalgias; y otra, titulada *Luz*, que estará formada por las poesías cerebrales, fábulas mitológicas, etc.; una parte de plata, y otra de oro... Ya remitiré a usted originales para que vaya conociendo los nuevos libros; en breve enviaré a usted *El jardín de cipreses* y *El palacio negro*, poemas de *Besos de oro*. De hoy en adelante, mis libros no llevarán prólogos; quiero que el de usted en *Ninfeas* sea solamente mi presentación.

Efectivamente, la intención de Juan Ramón era dividir su libro en las dos partes que dice, ya que el hallazgo del poema que justifica el presente artículo, “Bruma y Luz”, así lo demuestra. Teniendo en consideración el deseo del mogueño de no

¹⁵ “Los inspiradores de la revista, según aparecen en contraportada fueron Valle-Inclán, responsable de «Cuentos, Novelas y Teatro»; Maeztu, encargado de «Crítica, Religión, Sociología, Política y actualidades», muy pronto sustituido por Pío Baroja...; Francisco Villaespesa, responsable de «Versos»; y Manuel Machado que aparece como secretario de redacción” (M. PILAR CÉLMA VALERO, *Literatura y periodismo en las Revistas del Fin de Siglo. Estudio e Índices [1888-1907]*, Júcar, Madrid, 1991, p. 73)

¹⁶ I. PRAT, *El muchacho despatriado. Juan Ramón Jiménez en Francia (1901)*, Taurus, Madrid, 1986, p. 15.

¹⁷ A. SÁNCHEZ TRIGUEROS, *El modernismo en la poesía andaluza. La obra del malagueño José Sánchez Rodríguez y los comienzos de Juan Ramón Jiménez y Francisco Villaespesa*, Universidad, Granada, 1974, p. 28.

¹⁸ De 2 de junio de 1900, en J. R. JIMÉNEZ, *Mi Rubén Darío*, pp. 191-192.

contar con más prólogos ajenos y a la vista de toda esta información, “Bruma y Luz” debía de estar destinado a ser el “Atrio” o prólogo de *Besos de oro*. Por los poemas de esta obra que se conservan, y a la vista de lo dicho por Juan Ramón a Darío, la única parte que llegó a trabajar fue “Bruma”, “las poesías de ensueño, de dolor y de nostalgias”, esto es, la poesía simbolista. La otra, “Luz”, estaría “formada por las poesías cerebrales, fábulas mitológicas, etc.”, o lo que es lo mismo, poesía parnasiana, también muy de moda por esta época en España, sobre todo a raíz del éxito de Manuel Reina¹⁹. No hemos encontrado ningún poema perteneciente a *Besos de oro* que respondiera a este último tipo de poesía; sí, en cambio, todos los poemas en nuestro haber participan en alto grado de elementos simbolistas, por lo que Juan Ramón debió empezar e incluso pudo terminar “Bruma”, pero quizá nunca acometió la tarea de crear “Luz”, una parte del libro que, desde luego, hubiese sido interesantísimo conocer, aunque sólo fuese mínimamente.

Por su parte, Ignacio Prat piensa, basándose sobre todo en papeles inéditos de la Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez de Puerto Rico, que este libro nació durante una estancia que el mogueño pasó en el balneario de Alhama de Aragón, la cual sitúa en mayo de 1900²⁰. Basándonos en la correspondencia juanramoniana de dicho año, pensamos que esta estancia curativa tuvo lugar más tarde, a finales de septiembre, y que, por tanto, *Besos de oro* pudo comenzar a escribirse antes del viaje²¹, ya que estaba anunciado como “en preparación” en *Ninfeas* y

¹⁹ Un joven poeta amigo de Juan Ramón que cultivó también, con éxito, este tipo de poesía parnasiana fue el malagueño González Anaya.

²⁰ I. PRAT, *El muchacho despatriado...*, p. 227. “...las aguas termales de Alhama eran «muy recomendadas para el tratamiento tanto de las afecciones nerviosas periféricas... como para las manifestaciones de NEUROSIS, especialmente en la NEURASTENIA y en el *surmenage* o agotamiento por exceso de trabajo» [Folleto publicitario del Balneario, año 1944]. En el balneario, la familia Jiménez se instaló en el mejor de sus cinco hoteles, el «Hotel Termas», en la margen izquierda del río Jalón... hizo amistad con algunos agüistas, entre ellos el diplomático portugués F. de Caleiros y la familia extremeña (de Don Benito, Badajoz), Córdoba y Córdoba; la señora, muy joven, se llamaba Eloísa de Córdoba. Eloísa *deslumbro* al joven poeta con su belleza y con su afición a las cosas literarias...” (*ibid.*, pp. 228 y 239).

²¹ Probablemente en Madrid o a partir de su vuelta a Moguer, esto es, entre abril y mayo de 1900. Lo que parece claro es que a principios de junio ya estaba activo el libro, ya que, aparte del fragmento epistolar a Darío citado, en una carta del 4 de junio dirigida a su amigo Timoteo Orbe en la que

Almas de violeta—que vieron la luz casi por las mismas fechas—, aunque, efectivamente, la temporada en Alhama y el conocer a Eloísa de Córdova pudieran tener una considerable influencia en el libro ya en curso. Nuestra opinión es, tal y como acabamos de comentar, que *Besos de oro* fue destruido por Juan Ramón en el clímax del empeoramiento de su neurastenia, en abril o mayo de 1901, justo antes de partir hacia Burdeos, lo que, por otro lado, nos parece más lógico. También creemos que no lo volvió a reconstruir pasada su crisis nerviosa, como cree Prat²², puesto que fue en Francia, y con *Rimas*, donde encontró el verdadero camino de su poesía, el cual distaba considerablemente del marcado por el cuerpo principal de *Ninfeas* y de *Besos de oro*; sí tuvo que ocurrir, ya que se conservan los vestigios de *Besos de oro* en los papeles juanramonianos del Archivo Histórico Nacional de Madrid y los de Puerto Rico, que Juan Ramón, en su afán documentalista, comenzara en su adultez o su senectud a reunir material que había escapado a la mencionada purga y quizá también a reconstruir algunos poemas de memoria. Es verdad el hecho de que ciertos poemas de *Besos de oro* pasaron a *Rimas* (1902), por lo que la destrucción no fue total, ya que reconstruyó algunos poemas que él consideraba dignos de su tercer libro. Lo que parece claro es que si Juan Ramón hubiese reconstruido completamente el libro y hubiese estado de acuerdo con su contenido, tarde o temprano lo hubiese publicado, pero, como hemos dicho, ya la poesía del mogueño se alejaba de la mayoría de los versos de *Besos de oro*.

En cuanto al contenido del libro en sí, es decir, los poemas que lo constituyeron, Ignacio Prat piensa que:

...el núcleo de una posible reconstrucción y edición de *Besos de oro* (el libro rubeniano por excelencia) lo constituyen los siguientes poemas: “Las niñas”, “Mística [I]”, “Mística [II]”, “A la música inefable”, “Iba mi alma embriagándose del olor de los cárdenos lirios” (“Armonía en violeta y blanco”, “Pálida”), “Deja, deja...”, “En el valle del mundo”, “La una”, “que tiene para el que llora” (*sic*), “¿En lo azul de la noche... (*sic*)”, “Quien pudiera subir”,

le hablaba del proyecto finalmente nonato de la revista *Lux*, al anunciarle el índice del primer número, incluía también la siguiente colaboración: “Besos de oro (sonetos)”, por Juan R. Jiménez (en J. URRUTIA, “Una carta temprana de Juan Ramón Jiménez con referencias a Valle-Inclán”, *Hispanística* XX, 1986, núm. 4, 260-262).

²² I. PRAT, *El muchacho despatriado...*, p. 231.

“pues cogí el corazón (*sic*)”, “Somos tres, etc.” (*sic*), “Al abrir mi balcón donde todas las tardes”, “Entreabría sus flores de plata el azul jazminero” (“Vaga”), “Yo desprecio el consuelo que a mis rojos delirios” (“Sombría”), y “Mi alma anhela martirios...; se entristece en la blanca alegría” (“Taciturna”)²³.

Muchos de estos títulos coinciden con una lista manuscrita de *Besos de oro* elaborada por Juan Ramón que se conserva en el Archivo de Madrid²⁴. En ella figuran los siguientes: “Las niñas”, “Qué tienes para el que llora”, “Quien pudiera subir”, “[P]ues cogí el corazón”, “Somos tres, etc.”, “[título ilegible]”, “Al abrir mi balcón donde todas las tardes”, “[título ilegible]” y “A la música”²⁵. De todos estos títulos —los últimos y los mencionados por Prat—, muchos de los cuales, como habrá podido deducir el lector, son en realidad primeros versos, sabemos que se han publicado los siguientes: “Las niñas” (*La Quincena*, 30 de noviembre de 1900, núm. 1, p. 2; *Electra*, 23 de marzo de 1901, núm. 2, p. 51), “A la música inefable” (*La Quincena*, 30 de diciembre de 1900, núm. 3, p. 21), “Mística” (*Electra*, 30 de marzo de 1901, núm. 3, p. 88), “Paisaje del corazón” (*Electra*, 6 de abril de 1901, núm. 4, p. 110) y “Mística” (*Electra*, 13 de abril de 1901, núm. 5, p. 156)²⁶. Sabemos también que se han publicado en prensa, aunque sin conocer su referencia exacta debido a que sólo se conservan recortes donde se hallan impresos,

²³ *Ibid.*, p. 232.

²⁴ Núm. 58/1-2; referencia tomada de M. TERESA PEÑA y NATIVIDAD MORENO, *Catálogo de los fondos manuscritos de Juan Ramón Jiménez*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1979, p. 16.

²⁵ Por la caligrafía juanramoniana de dicho documento podemos, además, abundar en la hipótesis de que la reordenación de *Besos de oro* no corresponde a la juventud del poeta, ya que es una letra perteneciente a una época muy posterior.

²⁶ “Las niñas” se publicó después con muy pocas variantes en *Rimas*, también dedicado a Eloísa de Córdova (J. R. JIMÉNEZ, *Primeros libros de poesía*, Aguilar, Madrid, 1964, pp. 117-119). “A la música inefable” debe de corresponderse, en la segunda lista que damos de *Besos de oro*, con el poema titulado “A la música”. “Paisaje del corazón” se publicó anteriormente en *Ninfeas* y posteriormente, con ligeras variantes, en *Rimas (Ninfeas)*, Tipografía Moderna, Madrid, 1900, pp. 73-74 y *Primeros libros de poesía*, pp. 85-86); este poema corresponde al que Prat en su lista denomina “Deja, deja...”. En cuanto a las “Místicas”, como advertimos antes, hemos localizado un poema desconocido titulado también “Mística” que aparece junto a los otros dos; como señalamos, lo damos a conocer, junto a otros datos, en un artículo de próxima publicación.

los siguientes poemas²⁷: “Sombría”, “Vaga”, “Taciturna”, “Adelfa” y “Hora de ensueño”²⁸. Además, existen algunos poemas que no parecen haber sido publicados en prensa, ya que las únicas versiones suyas que se conservan en el Archivo de Madrid están manuscritas o mecanografiadas: “Farsa triste”, “Campanas” y “La una”²⁹. Y por último, basándonos en la lista que confeccionó Prat, también hemos de considerar “Pálida” y tres poemas sin título: “Qué tienes para el que llora”, “Pues co-

²⁷ Estos poemas que citaremos a continuación nos fueron enviados muy amablemente por la señora Carmen Hernández-Pinzón Moreno desde el Archivo de Madrid, respondiendo a nuestra petición sobre poemas de *Besos de oro*; desconocemos cuál es la signatura de catalogación exacta de dichos poemas, aunque algunos deben de catalogarse bajo la siguiente referencia: Archivo de Madrid, núm. 58/1-2 (M. T. DE LA PEÑA y N. MORENO, *op. cit.*, p. 16).

²⁸ Tanto “Sombría”, como “Vaga” y “Taciturna” aparecen en una misma página de alguna publicación, encabezadas por el título genérico “Del libro inédito BESOS DE ORO”. “Vaga” se incluyó posteriormente en *Rimas (Primeros libros de poesía*, p. 193). “Adelfa” no aparece en los índices mencionados pero tiene el subtítulo “Del libro inédito BESOS DE ORO”, parece impreso en la misma publicación de los anteriores tres poemas y está dedicado “Para RICARDO BAROJA”; en el Archivo de Madrid se conserva copia manuscrita con una letra juanramoniana que puede corresponder al cambio de siglo, está dedicada también “A R. Baroja” y prácticamente contiene variantes en todos sus versos. “Hora de ensueño” es denominado por Prat mediante parte de su primer verso: “En lo azul de la noche...”; debió de estar acompañado por un dibujo de Emilio Sala, ya que al lado del poema se puede leer “DIBUJO DE E. SALA”. Emilio Sala era un pintor amigo de Juan Ramón, al menos desde la época del Sanatorio del Rosario en 1902 (G. PALAU, *op. cit.*, p. 197).

²⁹ Tanto “Farsa triste” como “Campanas” nos fueron enviados por la señora Hernández-Pinzón junto con los otros poemas de *Besos de oro*. No estamos muy seguros de su inclusión en el libro en cuestión. RICHARD A. CARDWELL reproduce ambos poemas en su “Juan Ramón Jiménez and the Decadence” (*Revista de Letras*, 1974, núms. 23/24, pp. 338-339) y, aunque no cifra con precisión la datación y origen de los mismos, los encuadra dentro de la primera producción poética juanramoniana. En conversación personal con Cardwell hemos podido conocer su opinión al respecto: “«Campanas» pertenece, a mi ver, a la época de 1897-1899; sencillamente por los claros ecos de varias rimas de Bécquer. El contraste entre el sentido de continuidad (es decir, estabilidad) que, a la vez, ofrece monotonía y apatía es bien típico de Bécquer y el romanticismo que heredó Juan Ramón. «Farsa triste» pertenece a la misma fecha por su tono romántico. Su tono nos remite a Espronceda, en el contraste entre un pasado de contento, color y alegría y el contraste brutal con el presente, las cuestiones retóricas, la pérdida de ilusiones, etc. El sentido de color y brillo pertenece a la impronta de Reina, también influido por Espronceda” (Cardwell *dixit*). “La una”,

gí el corazón y las flores” y “Somos tres, Magdalena, Francisca”³⁰. Estos tres últimos poemas pertenecen a *Jardines lejanos*, libro de 1904, el quinto después de *Ninfeas*, *Almas de violeta*, *Rimas* y *Arias tristes*. Podemos llegar a entender que algunos poemas del primigenio proyecto de *Besos de oro* escapasen a la consabida purga y llegasen a *Rimas*, pero nos cuesta más trabajo creer que fuesen a parar directamente a *Jardines lejanos*, sin figurar en *Rimas* ni *Arias tristes*. Esto nos inclina a pensar que, efectivamente, los índices que hemos manejado pertenecen a una reordenación de una época muy posterior a ésta y que Juan Ramón, consciente o inconscientemente, vio adecuado incluir algunos poemas de *Jardines lejanos* en su “revivido” *Besos de oro*.

“BRUMA Y LUZ”, EL ANUNCIO DE UNA NUEVA ERA POÉTICA

“Bruma y Luz” fue publicado en el núm. 19.509 del periódico sevillano *El Porvenir*, el 1 de enero de 1901. Fundado en 1848 y desaparecido en 1909³¹, *El Porvenir*, “Periódico político independiente y diario de avisos de Sevilla”, fue uno de los cuatro o cinco diarios importantes que tuvo Sevilla en el cambio de siglo. Según Braojos y Toribio, desde 1869 hasta 1874 sus directores fueron Antonio María de Cisneros, Nicolás del Rey y Ramón Piñal; Federico Piñal lo fue desde 1875 a 1894³². A finales de 1898 lo era Carlos del Río y desde agosto de 1899 a julio de 1900 desempeñó las labores de dirección Alfredo Murga; fue sustituido por José Íñigo Romero, aunque no sabemos

también perteneciente al envío de Hernández-Pinzón e incluido en el índice de Prat, consiste en un borrador manuscrito hecho por Juan Ramón con un tipo de letra que puede corresponder al cambio de siglo.

³⁰ “Pálida” fue transcrito también por R. A. CARDWELL, probablemente desde el Archivo de Madrid, y lleva la dedicatoria “(Para Alejandro Sawa)” (art. cit., p. 340). Los otros tres son los poemas XIII y XXVII de “Jardines místicos” y poema XIV de “Jardines galantes” (*Jardines lejanos*, en *Primeros libros de poesía*, pp. 431, 458-459 y 378). Aparte de todos los poemas citados, hay que tener en cuenta tres más que ya hemos nombrado; sabemos de ellos por la correspondencia juanramoniana, aunque sólo poseemos sus títulos: *El jardín de cipreses*, *El palacio negro* y *A la tarde*.

³¹ ALFONSO BRAOJOS GARRIDO y MANUEL TORIBIO MACÍAS, *Guía de la Hemeroteca Municipal. Volumen I-Sevilla*, Ayuntamiento, Sevilla, 1990, p. 93.

³² *Loc. cit.*

la duración de su cargo³³. Allá por 1897 iba por el año 50 y el núm. 15.241; sus oficinas se encontraban en la calle Génova, núm. 40³⁴.

El martes 1 de enero de 1901 *El Porvenir* decidió sacar un número extraordinario como “Homenaje á dos siglos”, tal y como anunciaba tres días antes. Para ello se había

invitado á muchos de los hombres de valimiento de todas las regiones sin distinción de ideas ni de escuela, á que colaboren en el extraordinario como homenaje al siglo que acaba y al siglo que empieza, marcando la línea divisoria que separa la estela luminosa trazada en la historia del progreso de la humanidad en el gigantesco siglo XIX³⁵.

En efecto, el 1 de enero de 1901 sale a la luz dicho número monográfico en el que abundan los artículos de opinión —o crónicas, como se les llamaba entonces— relativos a los siglos XIX y XX. Junto a firmas menos conocidas o conocidas a nivel local, como Alejandro Guichot, Carlos Cañal o J. Íñigo Romero, aparecían autores consagrados como Juan Valera, Joaquín Costa, Miguel de Unamuno, Emilio Ferrari o Federico de Madariaga. Y entre los seis poemas que incluía el extraordinario, junto a Blanco-Belmonte, Salvador Rueda, Ramón de Campoamor, Lamarque de Novoa y Néstor Galindo, se encontraba el de Juan R. Jiménez con su “Bruma y Luz”. De todas las crónicas y poemas era el único que, *aparentemente*, no versaba sobre el cambio de siglo y que además, por su exagerado estilo modernista desentonaba completamente con el tono general del monográfico. En este sentido, Juan Ramón hubo de beneficiarse de sus buenas relaciones con la redacción de *El Porvenir*; no en vano, por esta época era muy amigo de Alfredo Murga, quien,

³³ *El Porvenir*, 29 de diciembre de 1898, p. 1; 24 de agosto de 1899, p. 1, y 2 de julio de 1900, p. 1.

³⁴ En 1901 podemos leer en su contraportada los siguientes subtítulos: “Diario Democrático Independiente, de Avisos y Noticias”, “Decano de la prensa Andaluza” y “Es el periódico de mayor circulación de Andalucía”. Se podía leer también que “Publica dos ediciones diarias y tiene completísima información telegráfica de Madrid y provincias, que adelanta los sucesos más importantes que ocurran en español y en el extranjero”. Su dirección seguía estando en Génova, 40, aunque esta calle, como tantas otras en España, había cambiado su nombre por el de Cánovas del Castillo a raíz de la muerte del gran político conservador en 1897.

³⁵ *El Porvenir*, 28 de diciembre de 1900, p. 2.

como hemos visto, hasta hacía poco había sido director del periódico. No obstante, la discordancia temática es sólo, como hemos subrayado, aparente, ya que una vez descifrado el poema en sus claves simbólicas, nos damos cuenta de que también trata sobre la llegada del nuevo siglo: es el vaticinio que Juan Ramón hacía para el siglo xx, al cual veía como una nueva era poética, una nueva etapa del arte en el mundo y en España dominada por el espíritu y las formas del modernismo. De cualquier modo, estamos convencidos de que a más de una de las firmas participantes en el extraordinario de *El Porvenir* tuvo que incomodarle sobremanera que sus nombres apareciesen junto a este poema, tanto si llegaron a descifrarlo —por su carácter combativo en aras el arte nuevo— como si no lo hicieron —por lo extravagante y absurdo.

Sin embargo, esta singular pieza poética no alcanzaba su razón de ser sólo como parte del monográfico de *El Porvenir* sobre el cambio de siglo; había de ser entendido también, y sobre todo, como “Atrio” de *Besos de oro*, esto es, como poema destinado a encabezar las dos partes en que se iba a dividir el libro: “Bruma” y “Luz”. Esta composición homónima de dichas partes debía ser a un tiempo compendio y adelanto del resto de poemas, manifiesto ideológico-poético de la nueva poesía y, sobre todo, bandera, emblema y estandarte de la lucha modernista; al menos ésa era la intención de Juan Ramón. En plena guerra entre el arte nuevo y la antigua literatura, “Bruma y Luz” era a la vez un deseo, una demanda y un vaticinio relativos a lo que Juan Ramón y sus amigos modernistas —más que nada los verdaderamente militantes— pensaban que debía ocurrir con la nueva literatura que llegaba a España de la mano del modernismo. Ésta es también la razón por la que quiso incluirlo en el extraordinario de *El Porvenir*, rodeado como estaba de *literatura enemiga*; el muguereño entendió que el papel de su poema era el de ser cabeza de puente entre las filas adversarias, avanzadilla que precipitara la conquista de la España literaria a manos del arte nuevo; todo ello también, por supuesto, entendido desde un punto de vista simbólico.

Para comprender verdaderamente “Bruma y Luz”, hay que recordar la importancia de la mitología nórdica como referente temático del modernismo hispánico³⁶. Sin ir más lejos, en

³⁶ Muy especialmente en los poemarios de modernistas del Cono Sur en torno a 1900 (*Poemas* de Leopoldo Díaz, *Ritos* de Guillermo Valencia, *Las*

Ninfeas, por ejemplo, hay gnomos (“Ofertorio”³⁷) y gigantes (“Tarde gris” y “La cremación del Sol”³⁸). Y el mítico reino de Thule, confín septentrional del mundo según la geografía antigua, adquirió en este sentido durante el cambio de siglo un papel protagónico indiscutible. No en vano el libro novecentista más emblemático del modernismo peninsular, escrito por Villaespesa, llevaba por título *La copa del Rey de Thule*³⁹. También en *Ninfeas* por lo menos tres veces Juan Ramón cita las mágicas y blancas Thules (“Éxtasis”, “El alma de la luna” y “Tropical”⁴⁰). Y precisamente Villaespesa, en el “Atrio” de *Almas de violeta* califica a Juan Ramón como el “Nuevo Lohengrin, [que] dirige al Cisne de nieve hacia las remotas playas de la Thule encantada”⁴¹.

montañas de oro de Lugones o *Castalia bárbara* de Ricardo Jaimes Freyre) que Juan Ramón, a través de Darío, conoció tan bien (cf. ALFONSO GARCÍA MORALES y ROSA GARCÍA GUTIÉRREZ, “El «Atrio» de Rubén Darío y otros ecos de la «fraternidad» modernista hispanoamericana en *Ninfeas*”, *Unidad*, 2002, núm. 4, pp. 71 ss.).

³⁷ Ed. cit., p. 3.

³⁸ Ed. cit., pp. 39 y 45.

³⁹ “Sánchez Trigueros dio con el origen indudable del poemario de Villaespesa: la balada sobre la copa del Rey de Thule incluida en el *Fausto* de Goethe. Creemos que Thule les llegó a través de Goethe, pero reactualizado por los modernistas hispanoamericanos. No sabemos si pudieron leer una traducción de la balada goethiana hecha por Guillermo Valencia, pero sí leyeron a los rioplatenses que desde 1894, inspirados por los nuevos escritores franceses, venían usando reiteradamente el motivo, haciendo de él casi un símbolo compartido” (A. GARCÍA MORALES y R. GARCÍA GUTIÉRREZ, art. cit., pp. 70-71). En *El Heraldo Granadino* (22 de enero de 1900, núm. 298, p. 1) se publicó en 1900 una versión de dicha balada de la que reproducimos un resumen: “Hubo un rey en Thulé... / á quien su amante en su postrero día / legó una copa de oro. // Jamás los labios del monarca egregios / tocaban otra copa... // Presintiendo una vez su fin cercano... / distribuyó su imperio el soberano / entre sus herederos. //...Reservóse junto á sí sólo una cosa: / ¡su copa idolatrada! // En la sala más amplia del castillo / cuyo pie bate el mar con golpes fieros, / en un festín de inusitado brillo / reunió á sus caballeros. // Allí el monarca, en sendas libaciones / bebió el último fuego de la vida / y ante sus admirados campeones / arrojó al mar la copa bendecida. // Ávido la siguió con la mirada, / con las ondas chocar la vió un momento / y hacia el fondo bajar, precipitada, / del líquido elemento. // Del áureo vaso los vislumbres rojos / siguió entre el agua con tenaz empeño, / y cuando los perdió, cerró los ojos / ¡y se durmió con el eterno sueño!”.

⁴⁰ Ed. cit., pp. 26, 59 y 70.

⁴¹ *Almas de violeta*, Tipografía Moderna, Madrid, 1900, I. Por otro lado,

Aunque en apariencia “Bruma y Luz” pueda ser un absurdo poema sobre una gran ataúd que porta una paloma blanca mientras navega por extraños mares, una vez descifrado su entramado simbólico en virtud del uso de las muchas claves interpretativas del modernismo, su significado se hace patente. Es un alegato simbólico a favor del arte nuevo en relación con España, un relato de cómo esta nueva manera de crear viene desde míticos lugares del norte de Europa para producir en suelo español el renacimiento que significa el triunfo de la nueva literatura⁴². Veamos cómo hemos llegado a esta conclusión: la primera parte del poema, el primer soneto, titulado “En la Vida”, nos sitúa en el mágico reino de Thule por medio de varios datos climáticos y alguno mitológico. Efectivamente, estamos en un lugar donde cielo y suelo se confunden debido a la nieve, un lugar de mares inexplorables (“ola insondable”) y donde un “sol vidrioso” alumbraba con “luz desfalleciente”, en clara referencia a las pocas horas de sol de las tierras nórdicas (vv. 1-3). Y seguidamente, para no dejar margen a la duda, Juan Ramón introduce el elemento mitológico: “la serpiente / dolorosa que muerde el país de la bruma”, esto es, la serpiente Jormungand, la cual, según la mitología nórdica rodea Midgard, enroscándose cada vez más —de ahí lo de “dolorosa”. Así como Asgard es el reino de los dioses, Midgard, la Tierra, lo es de los humanos, aunque en este caso quede metonimizada en la mágica Thule, “el país de la bruma”. Ya en el segundo cuarteto, además de hacer alguna referencia más al clima nórdico (“sombra helada”, “cristal del espacio” o hielo), el poeta introduce al coprotagonista del poema, un “ataúd ingente” que “se aleja lentamente / como una nave trágica” de las blancas playas de Thule, y lo hace imbuido en la estampa de un decadentista crepúsculo nórdico: una “sombra helada de la tarde que ahúma/

tres elementos importantísimos de este poema, como el ataúd, la bruma y el viaje por mar, también aparecen ampliamente representados en *Ninfas*.

⁴² Se puede hacer una interpretación más amplia, y no por ello menos válida, en cuanto al origen nórdico y mítico de la nueva poesía en relación con “Bruma y Luz”, ya que Juan Ramón también debió de entender este poema como una valoración general de lo mítico —por universal y atemporal— como origen de la poesía. No en vano los modernistas rescataron mucho de la poesía popular y el folklore por considerarlos universales y atemporales y, por ello, verdaderos; sirva como ejemplo el relanzamiento que protagonizaron, en cuanto al género, los cuentos y la narrativa corta.

el cristal del espacio” (vv. 5-8)⁴³. Nótese en este sentido dos aspectos muy interesantes: en primer lugar, una referencia más a la cultura nórdica en el paralelismo que se establece entre este ataúd navegante y los clásicos entierros vikingos; y en segundo, la similitud existente entre esta estampa que está describiendo Juan Ramón y la pequeña barca que se dirige a la misteriosa y sombría *Isla de los Muertos* del pintor suizo Arnold Böcklin, cuyas varias versiones sobre este tema se convirtieron, como sabemos, en referencia visual y simbolista del modernismo europeo⁴⁴. El ataúd emprende así su viaje (“y el ataúd avanza...”), perdiéndose entre la bruma (“y el ataúd se esfuma...”), y acto seguido aparece el otro protagonista del poema —aunque quizá fuese mejor denominarlo antagonista—, la paloma blanca, que “Agonizante gime sobre la aguda prora / del ataúd” (vv. 8-10). El ataúd, como símbolo de lo muerto, representa aquí la poesía realista decimonónica, la cual, aunque más vigente que nunca, está muerta para los modernistas. La paloma blanca es el arte nuevo, la nueva poesía modernista que agoniza por el influjo del ataúd, porque, como acabamos de

⁴³ Tampoco olvidemos lo extendida que estaba la perífrasis del “Crepúsculo de los Dioses” para referirse al Ragnarok, la batalla final en la que se enfrentarían los dioses pertenecientes a las fuerzas del mal y los pertenecientes a las del bien, según esta mitología, y en la que la mayoría de estos últimos perecerían; de ahí lo de crepúsculo u ocaso, aunque en realidad su traducción más correcta desde el islandés, tal y como señalan los expertos, es “Destino de los Dioses” (ENRIQUE BERNÁRDEZ, *Los mitos germánicos*, Alianza, Madrid, 2002, pp. 299-300).

⁴⁴ “Como las Salomé de Moreau o las mujeres frágiles de Rossetti, la isla de Böcklin es uno de los iconos representativos de la época. Muchos artistas contemporáneos, unidos por el rechazo a la realidad, la conciencia de la decadencia y la idea de la muerte, se sintieron fascinados por ella... sobre todo a partir de 1897” (ALFONSO GARCÍA MORALES, “La isla de la muerte y el mar mitológico”, *Literatura-Imagen*, Universidad, Sevilla, 1993, p. 57). La influencia de Böcklin en los modernistas, y especialmente en Darío, ha sido bien estudiada en este trabajo por García Morales. Uno de los muchos ejemplos de su difusión en el cambio de siglo lo podemos ver en el artículo que publicó EDUARDO LOZANO en *La Lectura* (septiembre de 1902, pp. 12-18) con el título de “Böcklin” y en el que se reproducía *La Isla de los Muertos*. En cuanto a Juan Ramón, esta influencia ha sido también muy significativa y ya se encargó de señalarla el propio García Morales en el artículo citado y, antes que él, IGNACIO PRAT, en “Arnold Böcklin y Juan Ramón Jiménez”, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 15-23. Este último señala las referencias hechas a la obra de Böcklin en la poesía juanramoniana y cifra la primera de ellas en 1906; como vemos, con “Bruma y Luz” hay que adelantar esa fecha hasta principios de 1901.

decir, el realismo aún mantiene vigente su influencia en el ámbito de las letras⁴⁵. Y al final de este soneto “el horizonte negro del Ocaso” mira “con sus grandes ojos melancólicos... / al ataúd inmenso que se hunde en lo infinito” (vv. 12-14), como despidiéndose de él, silencioso, ante su largo e importante viaje hacia el suroeste de Europa.

Así como la primera parte se titula “En la Vida”, posiblemente porque Juan Ramón identifica Thule con la nueva poesía y ésta representa lo vivo en el mundo de las letras, la segunda lleva por título “En el Misterio”, quizá porque el moiguereño pretende describir así la situación literaria española, la cual permanece aún inmersa en el oscuro espíritu poético realista, y quizá también porque aún es un misterio el hecho de que la nueva poesía vaya a triunfar en suelo español, a pesar de sus evidentes deseos de que ello ocurra. Este soneto es precisamente una descripción de la inminencia de la realización de dichos deseos. En sus primeros versos, al igual que ocurriera en el anterior soneto, aporta las coordenadas geográficas pertinentes y el ataúd gigante asoma “Por el Oriente rojo”, que es “Poniente de la Vida”; o lo que es lo mismo: ubicados en España y ya que viene del noreste de los países nórdicos, aparece lógicamente por el este —“rojo” porque nos sitúa al amanecer después de toda una noche de viaje—, que es también, observado desde el punto de vista opuesto, oeste de las tierras nórdicas o “Poniente de la Vida” (vv. 15-16). Y es a partir de los dos últimos versos del primer cuarteto cuando comienza la fábula que Juan Ramón quiere y espera ver convertida en realidad: el ataúd, que recordemos que representa la poesía realista —y por ello sigue siendo descrito en términos negativos como el de “monstruo silente”—, “se desploma / en el eterno abismo de la nada homicida” (vv. 17-18)⁴⁶. El ataúd, la poesía realista, por

⁴⁵ Además, cabe entender la paloma agonizante que viene del norte como el romanticismo germánico, que es también uno de los orígenes del movimiento modernista. Por eso agoniza, porque después de su floración en la primera mitad del siglo XIX (“la / que a las azules cumbres alzó un día su grito”, v. 11), ha estado ahogado por las formas realistas hasta el fin de siglo; es ahora cuando esa paloma romántica ha de renacer encarnada en el modernismo.

⁴⁶ El del abismo —referencia hecha también en el v. 3— puede ser otra alusión a la mitología nórdica; no olvidemos el primordial papel que jugaba en la creación del mundo y del hombre, según esta mitología, el Ginungagap o “el abismo abierto”, el cual se situaba entre el Niflheim —“el mundo

tanto, desaparece, muere, y su antagonista, la paloma blanca que viajaba sobre él, la poesía nueva, emprende el vuelo para no caer con el ataúd en el abismo. Aquella “ave del ensueño” que agonizaba por el pernicioso influjo del ataúd, surge ahora “de la radiante gloria del Azul”, del cielo —pero también del color más emblemático del modernismo, el Azul—; y es que la paloma, “virgínea” por su pureza ideológica, “está embriagada del inefable aroma / del Ideal”, del Ideal poético que persiguen los modernistas (vv. 19-21)⁴⁷. La nueva poesía “dirige sus alas a la Vida”, lo que no significa que vuelva a Thule; en esta ocasión adquiere una significación más obvia, la de nacer, ya que en España aún no ha nacido plenamente.

Es en el primer terceto donde se encuentran los elementos simbólicos que nos han impulsado definitivamente a hacer esta interpretación *española* del poema. En él vemos que “allá va la paloma”, pero, “ocultos en las flores del jardín del Misterio”, esto es, entre la poesía realista existente en España, hay “cien espectros traidores” que “alzan sus ojos verdes al ave matutina”. Y estos espectros traidores de ojos verdes —de color de reptil por su iniquidad— no constituyen más que una dura y violenta metáfora de la crítica literaria española, una crítica que en el plano real, según la ocasión, ha atacado, ridiculizado, ninguneado e ignorado a la nueva poesía modernista; es el arma más efectiva del *enemigo*. Por eso en el plano simbólico alzan sus ojos al ave matutina, esa ave que nace en la nueva mañana modernista que se cierne sobre España (vv. 23-25). Y en el segundo terceto, Juan Ramón expresa, como dijimos, un deseo que es al tiempo un vaticinio producto de la fe ciega que le proporciona su militancia modernista: que la paloma “triunfe en el Poniente”, esto es, en España. España, que es “Naciente de la Vida”, es decir, que por su lado occidental es oriente de Thule, lo que significa que la paloma, después de triunfar en suelo español continúa su vuelo de camino a su lugar de origen aunque en sentido contrario, dando la vuelta al mundo. De tal modo que, finalmente, termina volviendo a asomar por el humano Orien-

nebuloso”— y el Muspelheim —“el mundo de fuego” (HEINRICH NIEDNER, *Mitología nórdica*, Edicomunicación, Barcelona, 1997, pp. 9-11).

⁴⁷ Ese afán de espiritualidad del modernismo, de Juan Ramón y de este poema, también se refleja en la metáfora principal de “Bruma y Luz” por la que la nueva poesía es una paloma blanca, conocido símbolo del Paráclito o Espíritu Santo y, por tanto, de lo espiritual.

Y el horizonte negro del Ocaso, suspira
y con sus grandes ojos melancólicos mira
al ataúd inmenso que se hunde en lo infinito...

EN EL MISTERIO

Por el Oriente rojo —Poniente de la Vida— 15
el ataúd gigante su prora aguda asoma...
y avanza..., y como un monstruo silente, se desploma
en el eterno abismo de la nada homicida...

De la radiante gloria del Azul, donde anida 20
el ave del ensueño, una blanca paloma
virgínea, embriagada del inefable aroma
del Ideal, dirige sus alas a la Vida...

Allá va la paloma...! Ocultos en las flores
del jardín del Misterio, cien espectros traidores 25
alzan sus ojos verdes al ave matutina...

Allá va la paloma...! ¡Qué triunfo en el Poniente
—Naciente de la Vida— y en el humano Oriente
asome inmaculada como una luz divina...!