

ANTONIO GALLEGO MORELL (\*)

## Caracteres de la Literatura Andaluza

---

Siempre que hablamos de una literatura se nos plantea por delante de su cronología, que siempre puede estirarse en el pasado, el de sus límites idiomáticos que son los que delimitan su perfil y contenido. La gran vitalidad de la literatura española está en que puede ofrecer a lo largo de los siglos no sólo la extraordinaria riqueza —que cuenta en su haber con dos indiscutibles períodos de oro o esplendor— de las producciones escritas en lengua castellana sino la riqueza literaria en el pasado de la floración galaico-portuguesa —lengua literaria que pudo cuajar con más razones a su favor como lengua nacional que el castellano— y, de otra parte, con las realidades de las producciones en catalán y gallego avivadas con su extraordinario resurgir a partir del siglo XIX. Extraordinario “puzzle” literario al que habría que sumar la vitalidad de muchos escritores bilingües que tienen también en el pasado de la tradición literaria portuguesa nombres y muestras tan significativas como los nombres de un Gil Vicente, un Sá de Miranda o un Camoens pueden encarnar. Y junto a ellos los escritores que reparten su producción total en castellano de una parte y en catalán o gallego de la otra. El caso del vascuence ofrece características peculiares pero también podrían ofrecerse muestras que completan este panorama general de una literatura múltiple en la que en la Edad Media hay, a su vez, que englobar los focos de una literatura hispanoárabe e hispanojudáizante y en otra dirección el sorprendente auge de las creaciones literarias de los países americanos que se expresan en español y expresaban en español de la mano, en el pasado, del barroquismo —de signo andaluz preferentemente— que les llegaba de España y con acento muy propio, original y en vanguardia a partir de la época y de los sentimientos de la emancipación.

---

(\*) Rector Magnífico de la Universidad de Granada. Catedrático de Literatura Española.

En este cuadro general, dispar y complicado de una literatura nacional hay que insertar, aislar o caracterizar al menos que entendemos por una literatura andaluza o de Andalucía. Ante todo, no podemos reducir ni subestimar las creaciones literarias de Andalucía a un muestreo de documentos o de textos empapados de rasgos fonéticos originales y diferenciados de acuerdo con sus peculiaridades regionales. Los lingüistas pueden trazar una frontera del andaluz pero esta es inconcebible que la utilicemos para delimitar una frontera de mínima validez para las creaciones literarias. Y menos aún intentar reducir a una unidad metodológica los cantes flamencos cuyo estudio inició Hugo Schuchardt y las producciones literarias de Andalucía. Ya decía Don Antonio Machado, padre, —Demófilo— que esos cantes son expresivos de unas maneras de cantar del sur en íntima ligazón con las propias costumbres de los meridionales resaltando ya en 1881 con técnica comparatista muy anticipada que la copla

En un prao berde  
tendi mi pañuelo;  
cómo salieron, mare, tres rositas  
como tres luseros

aludía a la costumbre de tender la camisa de la desposada al día siguiente de la boda como prueba de la virginidad de la doncella tal como acontecía no sólo en lugares andaluces sino en Sicilia reflejada en un proverbio que el propio Machado recoge que también señala el paralelismo entre el carácter anónimo de mucho del caudal poético-musical que recoge y el que recogió en sus "Leggende popolari siciliani" Salomone Masino. Pero es que tampoco es válida para una delimitación de la producción literaria andaluza o de lo que Andalucía proyecta en la literatura el intento de Díaz Plaja al poner de relieve una común tendencia al barroquismo y al "trovar clus" en las zonas meridionales de una serie de literaturas meridionales: el foco provenzal como distinto del francés, el islote austriaco dentro de la realidad germánica, el propio siciliano y el napolitano con su personal dialectalismo dentro de las letras italianas e incluso la significación valenciana no englobable ni dentro de lo catalán ni dentro de lo castellano. Por ese camino el paralelo del florecimiento medieval de la Provenza estaría en lo que significó el uso del galai-co-portugués fortalecido, entre otras razones, por el auge de la curia compostelana y despertado después por la aparición de Mistral que tiene su paralelo en el despertar de otras literaturas hispánicas tras los éxitos de los juegos florales del XIX que determinaron la restauración de esas literaturas.

El fenómeno de la literatura andaluza es mucho más amplio y decisivo; lo que impone acotar los límites de nuestra atención enfocándola a la reali-

dad de la poesía andaluza en la que podemos encontrar con toda nitidez la confirmación de una tesis que es primordial al enfrentarnos con la literatura andaluza: la de que esa literatura informa la andadura total y el perfil histórico de la totalidad de la poesía española, que no es posible trazar una historia de la poesía española segregando de ella las voces andaluzas y que al trazar una historia, al reunir una antología de la poesía andaluza, nos encontramos con una historia o una antología de la poesía española.

Y para comenzar a ir confirmando esta serie de hechos concretos no hay que remontarse a los primitivos versos ligados al legendario Arganthonios, el rey de Tartesos, ni siquiera a las jarchas mozárabes que determinan el comienzo de la lírica románica. Y este acento andaluz y esta vanguardia andaluza en los avatares lingüísticos y literarios despertó siempre el recelo de los castellanos. Por eso Juan de Valdes abre su "Diálogo de las lenguas" afirmando rotundamente que él es castellano —"si que lo soy" contesta a Marcio cuando este parece ponerlo en duda— y con esa autoridad arremete, antes de seguir adelante, con Antonio de Nebrija. Todas las razones que da contra el Nebricense son, primero que "no se puede negar que era andaluz y no castellano" y más adelante, explica que no alcanzaba la verdadera significación del castellano" porque él era de Andalucía donde la lengua no está muy pura". Medio siglo después la polémica se iba a repetir: Herrera publicaba sus "Anotaciones a Garcilaso" teorizando sobre nuestra lengua nacional; su libro provoca la aparición de un libelo en cuyo título va la razón última de toda la disputa: "Observaciones del Licenciado Prete Jacopin, vecino de Burgos. En defensa del príncipe de los poetas castellanos Garcilaso de la Vega, vecino de Toledo, contra las Anotaciones que hizo a sus obras Fernando de Herrera poeta sevillano". De una parte Toledo, Burgos, los poetas castellanos; de la otra es Andalucía tras el poeta sevillano. Herrera contesta a las Observaciones, su réplica va puesta en boca de tercera persona que se presenta sin otros títulos que "la amistad que tengo a Fernando de Herrera i por ser andaluz como él". Tampoco Herrera alcanzaba para su censor la verdadera significación del castellano" porque él era de Andalucía donde la lengua no está muy pura".

¿Y qué significa Andalucía en la historia, y en las maneras, y en el trasfondo de nuestra poesía lírica? De una parte, de allí parten todos los movimientos innovadores de la poesía española y allí nace la creación de un lenguaje literario tanto para la poesía como para la prensa: o acaso fuese mejor decir de un lenguaje poético como vehículo esencial de toda la escritura literaria.

De Andalucía nacen las innovaciones de Juan de Mena, Micer Francisco Imperial, Luis de Góngora, Gustavo Adolfo Bécquer, Duque de Rivas, Juan Ramón Jiménez, Los Machado y sus entornos modernistas —Reina, Rueda, Villaespesa— Alberti, Lorca, Cernuda... Por otra parte en Andalucía nace con Góngora un lenguaje poético que parte en dos mitades de antes y después la historia de la poesía española y eso mismo representa en el siglo XIX la prosa Becqueriana: la ruptura con el prosaísmo, el acercar las exigencias de la prosa literaria al verso: no esencialmente la aparición sólo del poema en prosa o del fragmento de prosa poética como tal. Sino algo que condiciona, hasta hoy las maneras de escribir los textos literarios. Por eso, insisto, no es posible trazar una historia de la poesía española —desde luego— y también, en cierta manera de la prosa y del teatro sin contar con las aportaciones que suben desde Andalucía. Acaso por eso entra dentro de una constante andaluza el establecimiento de Antologías generales y totales de la poesía española. Primero fue el “Cancionero” de Juan Alfonso de Baena, luego las “Flores de poetas Ilustres” de Pedro de Espinosa, en el XIX la “Colección de los trozos selectos” de Jose Marchena, o la de los “trozos escogidos de los mejores hablistas castellanos” de Alberto Lista... Intentos todos de mayor proyección, y con presencia destacada de los andaluces, por delante de lo que significaron las Antologías de poetas andaluces de Bruno Portillo y Enrique Vázquez de Aldana en 1914 o los tomos publicados en La Habana por Francisco Cuenca en 1921 y 1937 anticipo de la Antología de José Luis Cano y las de tantos otros intentos que llegan hasta hoy. Y conciencia de esa significación que la producción poética de Andalucía entraña como médula que va perfilando la historia de la poesía española la percibimos también en la orientación y el contenido de las revistas poéticas de Andalucía desde lo que fue “Grecia”, integradora de los ideales modernistas y de los aires futuristas que se avecinaban reflejados en el anfora helenica de su portada junto a la etiqueta de la lata de gasolina, y luego con las revistas de los años de la generación del 27: “Mediodía”, “Litoral”, “Gallo” como más significativas y después la fulgurante significación de “Cántico” en el pie de la balanza poética que contrapesan las diversas tendencias del “Garcilaso” del Cafe Gijón madrileño y la “Espadaña” del León de Victoriano Cromer. Y en relación con este perfil poético la profusión de otras revistas y hojas volanderas de poesía junto a la multiplicación de esos mensajes poéticos en un auténtico “boom” de creación que supera al de cuentistas y novelistas pese a los abo-lengos andaluces que también podrían presentarse como claros antecedentes en estos otros géneros.

Pero avanzando más. ¿Cual es la aportación de Andalucía a esa evolución de la lírica en lengua española? Cuando Emilio García Gómez explica

cual fue en realidad el sentido que le llevó a consagrar tres impresionantes volúmenes a editar "Todo Ben Quzman" lo hace con las siguientes palabras: "¿Qué es, pues, en el foco, este libro, tal y como lo he planeado? No se tome a boutade —escribe—: es un libro de música". Esta afirmación nos da la clave de cual fue la aportación inicial de Andalucía a la lírica española y no sólo porque en la Edad Media poesía y música estuviese entrelazadas como un todo inseparable: así está en las jarchas y en los zéjeles se cantaran o no: y esta es la tradición que llega al Arcipreste de Hita y que informa su libro que si sabemos que se cantaba bajo los soportales de Alcalá como en las discotecas de hoy y en voces de hoy. Pero es que esa tradición musical ya está presente en Góngora y luego en Bécquer y en Juan Ramón. Y, desde luego, no es concesión a las costumbres de nuestro tiempo que Machado o Lorca sean cantados. ¿Y qué decir del engranaje poético-musical de toda la producción lorquiana? Y si este maridaje literario-musical lo ponemos en relación con las artes plásticas —Lorca o Alberti serían nuevo ejemplo— llegamos a la esencia del barroquismo andaluz que informa la literatura del XVII tanto como la del XX.

Constantemente se señala como característica esencial de la poesía andaluza su constante vinculación al paisaje, a sus entornos rurales o urbanos. Creo que esto no es característica específica o más acentuada de los andaluces: lo encontramos en los poetas de Galicia o Cataluña, entra en el mundo total de un Valle Inclán, en Azorín y en Unamuno. Lo original es el constante intento de insertar ese entorno no en un panorama regional a lo Gabriel y Galán sino en el mapa de la lírica universal: por eso en Machado se confunden las aguas del Guadalquivir con las del Duero como en Garcilaso fluyen en una única corriente Danubio, Tajo, Tormes y el propio caño de la fuentecilla de Batres. Acaso de nuevo andaluces y sicilianos coinciden en esta sensualidad de acariciar con sus sentidos su paisaje pero mientras los poetas sicilianos reducen su dimensión regional y lo degustan ellos los andaluces lo derraman: de aquí la obsesión de encontrar paralelos mundiales para la luz de Sevilla, los atardeceres de Granada, la brava tierra almeriense, la "boriganville" de Málaga en procesos claros de una transformación barroca de la naturaleza. Nada contradice estas afirmaciones el poder de la espuma de las aguas de Cádiz en la poesía de Alberti o el aire de la plaza albaicinera en la de Lorca. Significativos son los títulos de algunas obras de poetas andaluces: "Fabula del Genil" de Pedro de Espinosa o "Amores con la tierra" de Manuel Ríos Ruiz. Y símbolo el más bello título de un libro poético de lo andaluz: "Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos" de Pedro Soto de Rojas. También es barroquismo esta apoteosis de lo vegetal, de lo floral que se cruza con la erótica, que nace en los poetas de Al-Andalus y

culmina en Francisco de Rioja, en el propio Soto de Rojas o hacia adelante en Romero Murube y en Ricardo Molina a través de Cernuda o Rejano tan cercano con su Genil a Pedro de Espinosa. Y es este aspecto temático —diríamos con terminología clásica— de la poesía andaluza lo que condiciona su afán —quizá no tanto su predominio— por la técnica descriptiva no sólo con el paisaje como protagonista sino con el paisaje animado por lo humano: es lo que acontece cuando Lorca narra la corrida de toros de Ronda dentro de la más pura ortodoxia realista o cuando narra en versión surrealista la tragedia de Manzanares en la que murió Sánchez Mejías insertando en su versión el injerto más castellano de los plantos medievales y el recuerdo concreto de los fragmentos de Jorge Manrique aprendidos en la antología escolar. Luego viene lo de la riqueza verbal, la exuberancia, la adjetivación: pero ojo con los tópicos. En Machado encontramos los más sintéticos rasgos de contención, junto a desenfrenos retóricos y en Andalucía aprendió a reducir, a dejar la fruta poética con su corazón al desnudo ese gran poeta del amor que fue Pedro Salinas. Y es que los tópicos contrapuestos de lo que significaron como imaginarias escuelas poéticas Salamanca y Sevilla y como forzados ejemplos Fray Luis y Herrera llevó constantemente a los críticos a establecer estas distinciones entre lo andaluz y lo castellano sin acercarse a percibir como lo andaluz iba contagiando y empapando a la totalidad de la lírica española.

Característica de esta poesía andaluza es otra vertiente que enlaza con afirmaciones que hemos formulado sobre el talante literario de los andaluces y que tiene su abolengo en las pretensiones de Nebrija. No es casual que Herrera y Carrillo Sotomayor —dos andaluces— sean autores de sendos libros que aspiran a sentar cátedra de crítica literaria en su tiempo. El cuerpo de comentarios del poeta sevillano a las poesías de Garcilaso —cuyo centenario de su publicación en Sevilla en 1980 celebramos este año— ha sido ya reconocido por todos que constituye el más importante libro de crítica literaria de nuestro Siglo de Oro. En línea con estas pretensiones está el que también sea de Andalucía de donde surjan los dos más audaces intentos de modificación del sistema ortográficos del español y en cierta manera intentos vinculados a este ejercicio de creación de lenguaje poético y a este predominio de lo musical sobre lo literario. Primero fue el de Fernando de Herrera en sus Anotaciones y luego el de Juan Ramón Jiménez y en íntimo entronque con estos intentos la aventura de Andrés Bello. Pedro los tres proyectados sobre la totalidad global del español no sobre un muestreo de textos regionales como es habitual en otras geografías, no en la andaluza.

Pero naturalmente que esta pretensión y estos logros de crear un lenguaje poético —Góngora, Bécquer— llevan a la literatura a desprenderla del nivel

del lenguaje de la calle, a convertirla en elitista: esa "minoría" de que habla Juan Ramón. Acaso sea este el rasgo más diferencial con lo estrictamente castellano. Y como constante intento basculante de esta tendencia aristocrática está el entronque y la preocupación por conectar con la realidad. Esto es un proceso que podría estudiarse en el propio Juan Ramón o en Machado, en Cernuda o en Aleixandre o Lorca.

Toda la poesía andaluza como la poesía que nos ha venido y viene de la América que habla español tiene un cierto mestizaje, una mezcla, una impureza de orígenes que es la que la engrandece ideológicamente, la enriquece formalmente y le comunica categoría orquestal que no matiz de un escape de nota musical o pincelada cromática. Por eso, —prefiero no salir de ejemplos que ofrezcan validez amplia y heterogénea— si Lorca vuelve a cantar al torero de su tiempo con el mismo cliché con el que Manrique cantó a su padre, Picasso intenta pintar las Meninas y transforma a las putitas de la barcelonesa calle de Avignon en las señoritas de Avignon que parecen que son miradas por los ojos respetuosos de sus Arlequines. Pero he introducido a Picasso para resaltar otra característica fundamental de la poesía andaluza. Picasso parte de Málaga y los franceses lo hacen suyo. No vuelve por Andalucía pero pinta fiel a esa constante andaluza. Yo le visité en su chalet de Cannes y he contado la anécdota en algún artículo. Le ofrecí un pitillo rubio —un "Chesterfield" es lo que entonces se prodigaba— y me lo rechazó con un manotazo; me cogió del brazo y me llevó a la habitación inmediata en cuya mesa tenía extendido un periódico y en él, apilado en pirámide, un montón de tabaco; me lió un cigarro en su papel "Bambú" y me lo ofreció para que le untase saliva y acabase de liarlo: seguía fiel a las maneras de fumar de la época que su primo el pintor "naif" Manolo Blasco no sólo ha pintado sino que ha narrado en sus estampas malagueñas del novecientos. Esta fidelidad a lo andaluz desde la distancia, desde el exilio, es típico en las letras andaluzas: fidelidad desde el París de Martínez de la Rosa, desde el Londres de Blanco White o de Cernuda, el México de Juan Rejano, la calle Garibaldi de la Roma de Alberti, la mesa de su despacho en el Banco Urquijo de José Antonio Muñoz Rojas o el deambular por los aledaños de la Ciudad Universitaria de Luis Rosales. . .

Y en esta nostalgia de la tierra desde la lejanía y este cultivo del elitismo, la poesía andaluza incide con la esencia del cante hondo o jondo y recobra constantemente raíces de lo flamenco: ese cante si es esencialmente elitista, aristocratizante, unipersonal. Por esa vertiente se prodiga la queja lastimera, el lamento ante la injusticia, ante el signo adverso. Algo que nace con Bécquer en línea con la cadena de los fracasos económicos de la Andalucía

de la época: la filoxera en Málaga, la industria del azúcar en Granada, el demantelamiento de la Exposición de Sevilla... Y eso se convierte en constante andaluza porque Bécquer es el arranque de toda la poesía moderna andaluza pero como prueba de las afirmaciones que vengo haciendo, Bécquer es, a su vez, el arranque y nacimiento de la poesía moderna española y así lo afirmó rotundamente el Juan Ramón Jiménez de sus años en Río Piedras. Bécquer encarna el predominio de la doliente intimidad sobre todo otro entorno y el intento de evasión ante ese entorno que siempre le parece hostil. Y la utilización de la literatura como postura de autodefensa con un gesto interesado por el decir popular. En esa curiosidad por el decir de la calle, por los tipos de la calle está la impertinente intromisión del magnetofón de los hermanos Alvarez Quintero, en cuanto al lenguaje el intento más interesante y valioso de salvar literariamente el habla coloquial de los andaluces. Pero tampoco es este un rasgo significativo de lo andaluz porque paralelo el intento de Arniches hoy revalorizado por delante del de los Quintero. Pero coinciden en el sentido de improvisación del decir chistoso, del juego de palabras, del manejo de la tradición literaria a través del cantar, el refrán o la alusión a un texto de antología. También esto prueba el encaje de la tradición literaria andaluza en la tradición nacional de la literatura española. Que ese lenguaje se vocalice más cuidadosamente en Valladolid y se coloree más y con mayor sensualismo en Andalucía es otro cantar. Que en Castilla ese lenguaje se dispare más frecuentemente a lo especulativo y entre los andaluces se enrede en lo cotidiano y en lo que tenemos más a mano tampoco es una distinción decisiva y repetitiva. El predominio de los sentidos sí es una característica de las letras andaluzas frente al permanente tono moralizante y de freno, usual en la poesía castellana. Incluso la lírica de San Juan de la Cruz se erotiza a lo divino fruto de sus experiencias andaluzas como antes dije de la moderna poesía amorosa de Salinas. Y es que para los andaluces a fuerza de experiencias de civilizaciones que les van dejando huellas no existe el hombre puro como acontece con los poetas de la América que escribe en español. La poesía de Darío era fruto de ese mestizaje que pudo tener un sentido en las alturas de Lima o México y otro sentido en los salones afrancesados de Santiago de Chile: pero cruce de sangres, de tradiciones, de lecturas o de simple intercambio coloquial al fin y al cabo.

Para toda España acuña Américo Castro su tesis del cruce y permanente ejercicio de ese tipo humano y de esa cultura que define bajo la trilogía de "moros, cristianos y judíos" pero como en ninguna parte encaja como para lo andaluz, para la vieja geografía de Al-Andaluz. Y vivo está ese meztizaje en su producción literaria. Se aplica la tesis para la interpretación del Arcipreste de Hita pero ya hemos visto como al fondo del Arcipreste de Hita se dibujan viñetas literarias andaluzas.

Hemos perfilado esta serie de caracteres ciñendo nuestra mirada a la poesía andaluza que hilvana la propia andadura de la poesía española. Pero parejo intento podríamos realizar al escoger como muestras nombres como los de Mateo Alemán, Juan Valera, Angel Ganivet o Francisco Ayala. Mucho de lo expuesto sería válido para reducirlo al círculo de las tertulias gaditanas del siglo XIX, los empeños literarios de Böhl de Faber y las páginas narrativas de Fernán Caballero. Es la misma Andalucía que comunica un dejo de misterio —el mismo de las leyendas de Bécquer— a las otras leyendas escritas por el norteamericano Wastington Irving. La misma Andalucía que se nos pone de pie en el Barroco de los países americanos recordando retablos de las iglesias de Antequera en las que alternan las mismas cornucopias que se convierten en poema en la lírica de Soto de Rojas. Porque esa escuela antequerano-granadina tiene unidad literaria y unidad arquitectónica, escultórica y pictórica. Pero es esencial en las letras andaluzas vivir la conciencia de nuestra literatura nacional. Falla pone música a un capítulo del Quijote y a un soneto de Góngora, Lorca escribe su primer libro de prosa poética fruto de un viaje por Castilla, no digamos Antonio Machado. Cernuda encarna el recuerdo de la tumba de Joselito entre las nieblas londinenses. Todo lo contrario a lo que nos tenían acostumbrados las literaturas de corte regional. . . Lo andaluz no es en lo lingüístico el sayagues ni en lo literario Pereda. La señorita de provincias de Flaubert se convierte en una protagonista de validez universal. Esa misma experiencia literaria cobra vida con el *Platero* de Juan Ramón Jiménez. No hay que buscar a Platero exclusivamente en Moguer. Lo vemos también en Puente Genil o en la Sierra de Laujar. Lorca soñaba su Granada no como algo aldeano y propio, sino como símbolo de proyección universal. La literatura andaluza no es exclusivamente la literatura creada por los propios andaluces sino la puesta en marcha desde los días de Tartessos y de las jarchas de una tradición literaria, de un río inmenso de producción lírica que es inseparable de la corriente caudalosa de la literatura escrita en español tanto a este lado del Océano Atlántico como al otro y que contagia sus propias características a la literatura nacional. De tal manera que al establecer una serie de coordenadas y de principios que informan la historia de la poesía española las afirmaciones que hicieramos coincidir con las que estableceríamos como definitorias de lo que entendemos por poesía andaluza. Esta es la grandeza de la aportación de la literatura andaluza a nuestra literatura nacional, la misma grandeza que tiene la aportación de la literatura española a las de las jóvenes naciones americanas que escriben nuestra misma lengua. Poco importan desplantes o posturas de amarga crítica frente a las letras españolas por parte de las producciones literarias de la América de allá como acontece con el "basta ya de Castilla" escrito en una de sus cartas, por Lorca cuando traza su apasionado elogio de Barcelona:

"Allí está el Mediterráneo —escribe—, el espíritu, la aventura, el alto sueño de amor perfecto. Hay palmeras, gentes de todos los países, anuncios comerciales sorprendentes, torres góticas y un rico pleamar urbano hecho por las máquinas de escribir". Este es otro rasgo esencial de las letras andaluzas. Su capacidad de pasmo y de elogio ante lo de fuera, su complacencia ante el espectáculo rico de la variedad nacional y ese extraño entronque con lo catalán que ya anticipó Ganivet tras su visita al Cau Ferrat, que indica que no es causal el nacimiento en Alcalá la Real de Pep Ventura, el auténtico innovador de la sardana, que está vivo en los cuadros granadinos de Rusiñol y el interés por Andalucía de Eugenio D'Ors y que culmina en la nostalgia de los emigrantes andaluces en Cataluña.

Encarnarnos con la esencia y presencia de las letras andaluzas como tales nos llevaría muy lejos en consideraciones de todo orden sociológicas y psicológicas. Pensemos —es un tópico— que Don Juan Tenorio reduce a Doña Inés a orillas del Guadalquivir y el Tenorio encarna un mito de nuestra literatura nacional. Esos mitos poéticos a los que dio vida la facilidad de rima de Don Luis de Góngora y al ponerlos de pie, en una barca en que paseaba por el Guadalquivir o en el velador de una mesa de la Venta Eritaña de Sevilla, los escritores del 27 completaron con sus versos ese panorama de esplendor en nuestra literatura nacional que abrieron los hombres del 98 que sintieron en su juventud la fascinación literaria del "andaluz universal" que fue Juan Ramón Jiménez. Esa vocación de universalidad acaso sea el rasgo más característico de lo que significa Andalucía y lo andaluz en el panorama de la literatura española.