



TRADUCCIÓN Y CREACIÓN POÉTICA EN LOS INICIOS DEL  
MODERNISMO ESPAÑOL

Tesis doctoral presentada por  
EMILIO JOSÉ OCAMPOS PALOMAR

Directora y tutora: Dra. MARTA PALENQUE SÁNCHEZ

Programa de Doctorado en Estudios Filológicos  
Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana  
Universidad de Sevilla  
Sevilla, 2020

*A Tania.*

*A mi madre, a mi padre y a mi hermano.*

«Hay intermediarios que son como puentes que, una vez utilizados, se hubiesen hundido para siempre».

Claudio Guillén,

*Entre lo uno y lo diverso.*

*Introducción a la Literatura*

*Comparada (Ayer y hoy).*

## ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| RESUMEN/RIASSUNTO.   | 8   |
| AGRADECIMIENTOS.   | 11  |
| CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN.  | 14  |
| 1.1. Presentación y estructura.  | 14  |
| 1.2. Objetivos y Metodología.  | 19  |
| 1.2.1. Objetivos.  | 19  |
| 1.2.2. Metodología.  | 21  |
| 1.3. Estado de la crítica en relación con los poetas-traductores estudiados.   | 31  |
| CAPÍTULO 2. LA TRADUCCIÓN Y EL INICIO DEL MODERNISMO ESPAÑOL.  | 35  |
| 2.1. Modelo traductor en el Fin de Siglo.  | 35  |
| 2.2. Polémica sobre la traducción. Tensión entre nacionalismo y cosmopolitismo.  | 41  |
| 2.3. ¿Premodernismo o Modernismo?  | 46  |
| 2.4. Poetas-traductores, modernistas, renovadores.   | 74  |
| 2.4.1. Radiografía de los traductores.   | 80  |
| 2.5. La importancia de los autores andaluces finiseculares en la recepción de la cultura extranjera.                                 | 85  |
| CAPÍTULO 3. SALVADOR RUEDA FRENTE A LA TRADUCCIÓN Y LA RECEPCIÓN DE LA POESÍA MODERNA.   | 101 |
| 3.1. Un poeta enfrentado consigo mismo.  | 103 |
| 3.1.1. <i>El Ritmo</i> (1894).   | 103 |
| 3.1.2. <i>La Gran Vía</i> (1894-1895).   | 110 |
| 3.1.3. Prólogo a <i>Poemas</i> (1894) de Alfredo de Musset.  | 118 |
| 3.2. «La semilla y no el viento» (1906-1907).  | 123 |
| 3.2.1. Cartas a Marinetti (abril, junio y julio de 1906).  | 123 |
| 3.2.2. Cartas a traductores (mayo y diciembre de 1906-febrero de 1907).  | 127 |
| 3.2.3. Cartas a Emilio Ferrari (febrero de 1907) y a Enrique Gómez Carrillo («Los melódicos y los instrumentales», febrero de 1907). | 130 |
| 3.3. El modernismo de Rueda. La renovación literaria original (1907-1925).   | 137 |

|   |     |
|---|-----|
| CAPÍTULO 4. CUATRO CORDOBESES, CREADORES-TRADUCTORES Y TRADUCTORES-CREADORES, EN LA RENOVACIÓN POÉTICA FINISECULAR. | 150 |
| 4.1. Guillermo Belmonte Müller.   | 150 |
| 4.1.1. Un recorrido vital. Un recorrido literario.  | 150 |
| 4.1.2. Traducción y poesía hacia el Modernismo.   | 160 |
| 4.1.2.1. En la senda modernista.  | 165 |
| 4.1.2.1.1. <i>La Lira Española</i> .  | 168 |
| 4.1.2.2. Producción literaria publicada en vida del autor.  | 173 |
| 4.1.2.3. Detalles de algunas obras inéditas.  | 185 |
| 4.1.2.4. Producción póstuma.  | 190 |
| 4.1.2.4.1. <i>Boletín de la Real Academia de Córdoba</i> de 1952.   | 190 |
| 4.1.2.4.2. <i>Sonetos de Miguel Ángel y Sonetos a Italia</i> .  | 199 |
| 4.1.2.4.3. <i>Espuma y cieno</i> .  | 207 |
| 4.2. José de Siles.   | 217 |
| 4.2.1. Datos biográficos para un rescate literario.   | 217 |
| 4.2.2. Un traductor atento a las novedades literarias extranjeras.  | 236 |
| 4.2.2.1. Las antologías: <i>La lira nueva</i> y la segunda edición de <i>El Diario de un poeta</i> .                | 240 |
| 4.2.3. Hacia la modernidad y el Modernismo.   | 252 |
| 4.2.3.1. Parnasianismo, simbolismo y decadentismo en la pluma de José de Siles.                                     | 265 |
| 4.2.3.1.1. Algunas reflexiones teóricas del autor.  | 265 |
| 4.2.3.1.2. Influjo en la creación del autor.  | 270 |
| 4.2.4. Reconstruyendo el mito bohemio. El personaje pintoresco.   | 291 |
| 4.3. Manuel Reina.  | 304 |
| 4.3.1. Panorama del hombre y del poeta.   | 304 |
| 4.3.2. Una Historia Universal de la Literatura.   | 314 |
| 4.3.3. La literatura extranjera en la traducción y en la creación. Levantando una nueva poesía en España.           | 326 |
| 4.3.3.1. <i>La Diana</i> : un puente a la literatura extranjera del momento.  | 362 |
| 4.3.3.1.1. Bajo la firma de Manuel Reina.   | 370 |
| 4.4. Marcos Rafael Blanco Belmonte.   | 391 |
| 4.4.1. Una vida para emplearla en la literatura.  | 391 |

|  |         |
|--|---------|
| 4.4.2. Nacional y cosmopolita: entre la tradición y el progreso.   | 402     |
| 4.4.3. La óptica modernista y la construcción de una poética de lo humilde desde la traducción a la creación y viceversa.                  | 410     |
| 4.4.3.1. La antología de un traductor prolífico: <i>La poesía en el mundo</i> .  | 410     |
| 4.4.3.2. Un hueco en el Modernismo.  | 420     |
| 4.4.3.3. Traducir una poética.   | 431     |
| 4.4.4. La labor traductora de Marcos Rafael Blanco Belmonte en <i>La Moda Elegante</i> y en «La vida en el hogar» de <i>El Imparcial</i> . | 449     |
| 4.4.4.1. Blanco Belmonte, el traductor de <i>La Moda Elegante</i> .  | 450     |
| 4.4.4.1.1. Traducir para mujeres.  | 457     |
| 4.4.4.2. «La vida en el hogar».  | 459     |
| <br>CONCLUSIONES/CONCLUSIONI.  | <br>465 |
| <br>BIBLIOGRAFÍA.  | <br>482 |
| I. Bibliografía de Salvador Rueda.   | 482     |
| II. Bibliografía de los traductores-creadores.   | 486     |
| I.1. Guillermo Belmonte Müller.  | 486     |
| I.2. José de Siles.  | 491     |
| I.3. Manuel Reina.   | 496     |
| I.4. Marcos Rafael Blanco Belmonte.  | 500     |
| II. Bibliografía general.  | 518     |
| <br>ANEXO. RELACIÓN DE TRADUCCIONES.   | <br>588 |
| I. Guillermo Belmonte Müller.  | 589     |
| I.1. Traducciones en la prensa.  | 589     |
| I.2. Traducciones en libro.  | 593     |
| II. José de Siles.   | 595     |
| II.1. Traducciones en la prensa.   | 595     |
| II.2. Traducciones en libro.   | 597     |
| II.2.1. Obras publicadas como autor y que incluyen traducciones.   | 597     |
| II.2.2. Obras publicadas como traductor.   | 599     |
| III. Manuel Reina.   | 601     |
| III.1. Traducciones en la prensa.  | 601     |

|  |     |
|--|-----|
| III.2. Traducciones en libro.                                    | 603 |
| IV. Marcos Rafael Blanco Belmonte.                               | 605 |
| IV.1. Traducciones en la prensa.                                 | 605 |
| IV.2. Traducciones en libro.                                     | 623 |
| IV.2.1. Obras publicadas como autor y que incluyen traducciones. | 623 |
| IV.2.2. Obras publicadas como traductor.                         | 625 |





## RESUMEN.

Esta tesis agrupa a una serie de traductores y poetas andaluces que desarrollaron su obra literaria durante finales del siglo XIX y principios del XX, con el objetivo de atender al significado histórico de sus poemas traducidos y originales, a la vez que rastrear sus fuentes poéticas extranjeras y recuperar toda su producción traductora para valorar cómo la presencia de la traducción altera el sistema literario. Así, se ha estudiado a Guillermo Belmonte Müller (1851-1929), José de Siles (1856-1911), Manuel Reina (1856-1905) y Marcos Rafael Blanco Belmonte (1871-1936), destacando también la importancia de Salvador Rueda (1857-1933), que, sin llegar a ser un traductor, juega un papel fundamental en la recepción de las nuevas corrientes poéticas francesas en otra dirección: difunde y da a conocer la poesía simbolista-decadentista para mostrar el sinsentido y la falta de gusto de la misma, reafirmando con el tiempo en una postura radicalizada que lamenta el trasvase lírico de Francia a España y la falta de originalidad de la poesía hispánica.

Los poetas-traductores, que comparten la provincia de Córdoba como lugar de nacimiento y formación literaria, favorecen la introducción de obras, autores y temas de la literatura extranjera en un momento de disputas estéticas y cambios sociales. De ahí que en la investigación se reflexione sobre los orígenes del Modernismo español y se ponga en duda el término «premodernista» para definir a unos poetas que hacen sonar su lira desde la modernidad poética que encuentran en Francia, a la vez que sienten una afinidad estética con los autores parnasianos, simbolistas y decadentistas. En relación a esto último, los poetas entienden que su obra original no se completa sin sus traducciones, lo que explica que mezclen obra original y traducida en un mismo libro, como hacen Siles, Reina y Blanco Belmonte: un síntoma del traductor moderno que elige qué traduce, que selecciona un poema porque reconoce en la palabra poética de un autor la suya propia.

Entendiendo que el traductor también es un creador (Lafarga y Pegenaute, 2016), que desde la traducción se manipula un sistema literario (Hermans, 1985; Bassnett y Lefevere, 1990; Lefevere, 1992; Gallego Roca, 1996), se puede reconocer que la escritura poética de los autores aquí estudiados cumple la función de asimilar modelos literarios de fuera de España.

La investigación, por tanto, atiende a un proceso de manipulación literaria, de «reescritura», en el que los traductores intervienen desde sus libros de poesía original, pero también desde la publicación de antologías de poesía traducida y revistas literarias donde cobra especial protagonismo la traducción. Así, siendo la antología creadora de cánones (Guillén, 2013), Siles da a la imprenta *La lira nueva* (1895) y una ampliación de la misma en

la seconda edizione de *El Diario de un poeta* (1905), y Blanco Belmonte hace lo propio con *La poesía en el mundo* ([1907]). De la misma manera, siendo la prensa el primer medio de comunicación y el principal instrumento ideológico (Palenque, 1998), Belmonte Müller funda *La Lira Española* (1872-1873), Reina dirige *La Diana* (1882-1884) y Blanco Belmonte es redactor y principal traductor de *La Moda Elegante* (desde 1900 hasta 1920) y dirige la hoja literaria «La vida en el hogar» de *El Imparcial* (1906-1909); en esta dinámica también se sitúa Salvador Rueda al dirigir *La Gran Vía* (desde 1894 a 1895).

En definitiva, esta tesis pretende recuperar la voz lírica de unos poetas que ocupan el espacio de una nota a pie de página en la historia literaria española, y rescatar de un olvido injustificado la expresión de modernidad poética que encierran tanto sus obras originales como sus traducciones, porque confirman una nueva sensibilidad estética en la poesía española finisecular.

#### RIASSUNTO.

Questa tesi di dottorato si centra su una serie di traduttori e poeti andalusi che hanno prodotto la loro opera letteraria tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo, e si propone di sviscerare il significato storico del loro lavoro letterario, sia quello di creazione originale che quello di traduzione, di individuare le loro fonti poetiche straniere e di recuperare tutti i loro lavori di traduzione, al fine di valutare in che modo l'attività traduttiva altera il sistema letterario. Gli autori presi in esame sono Guillermo Belmonte Müller (1851-1929), José de Siles (1856-1911), Manuel Reina (1856-1905) e Marcos Rafael Blanco Belmonte (1871-1936), sottolineando anche l'importanza di Salvador Rueda (1857-1933), che, pur non essendo un vero e proprio traduttore, svolge un ruolo fondamentale nella ricezione delle nuove correnti poetiche francesi, anche se in un'altra direzione: diffonde e divulga la poesia simbolista-decadentista con l'intento di mostrarne l'insensatezza e la mancanza di gusto, riaffermandosi successivamente su posizioni radicali fortemente critiche rispetto alla dirompente influenza lirica della poesia francese su quella spagnola, e alla mancanza di originalità della poesia ispanica.

I poeti-traduttori, tutti originari della provincia di Cordova e formati nello stesso ambito territoriale, introducono opere, autori e tematiche della letteratura straniera in un momento di controversie estetiche e cambiamenti sociali. Pertanto, parte della riflessione di questo lavoro di ricerca verte sulle origini del Modernismo spagnolo, mettendo in discussione il termine «premodernista» per definire quei poeti che intonano la loro lira sugli accordi di una

modernità poetica proveniente dalla Francia e che contemporaneamente sentono affinità estetiche con gli autori parnassiani, simbolisti e decadentisti. Riguardo a questo aspetto, questi poeti considerano le traduzioni da loro realizzate come un complemento indispensabile delle loro opere originali, e questo spiega perché in uno stesso libro scelgano di inserirle entrambe, come avviene nel caso di Siles, Reina e Blanco Belmonte: un'attitudine propria del traduttore moderno, che oltre a scegliere cosa tradurre, seleziona una poesia perché riconosce nella parola poetica di un autore la sua stessa voce.

Se consideriamo che il traduttore è anche un creatore (Lafarga y Pegenaute, 2016), e che attraverso la pratica traduttiva si condiziona il sistema letterario (Hermans, 1985; Bassnett y Lefevere, 1990; Lefevere, 1992; Gallego Roca, 1996), è possibile comprendere come la scrittura poetica degli autori presi in esame in questo lavoro svolga il ruolo di assimilare modelli letterari allogeni.

La ricerca, quindi, si centra sui processi di manipolazione letteraria, di «riscrittura», in cui i traduttori intervengono non solo attraverso i loro libri di poesie originali, ma anche attraverso la pubblicazione di antologie di poesie tradotte e di riviste letterarie in cui le traduzioni rivestono un ruolo protagonista. Tenendo presente che le antologie sono strumenti per creare il canone letterario (Guillén, 2013), risulta significativo che Siles pubblichi *La lira nueva* (1895) e una sua successiva ampliata nella seconda edizione di *El Diario de un poeta* (1905), e che lo stesso faccia Blanco Belmonte con *La poesía en el mundo* ([1907]). Inoltre, considerando che la stampa era il principale mezzo di comunicazione e anche il maggiore strumento per la propagazione di un'ideologia (Palenque, 1998), è rilevante constatare che Belmonte Müller fonda *La Lira Española* (1872-1873), Reina dirige *La Diana* (1882-1884) e Blanco Belmonte partecipa come redattore e principale traduttore de *La Moda Elegante* (dal 1900 al 1920), oltre a dirigere la sezione letteraria «La vida en el hogar» di *El Imparcial* (1906-1909); nella stessa ottica si può considerare Salvador Rueda, quando dirige *La Gran Vía* (dal 1894 al 1895).

Per concludere, questa tesi si propone di recuperare la voce lirica di alcuni poeti che di solito non occupano più di una nota a piè di pagina nella storia letteraria spagnola, riscattando da un oblio ingiustificato l'espressione della modernità poetica racchiusa sia nelle loro opere originali che nel loro lavoro di traduzione, poiché entrambi rendono testimonianza dell'esistenza di una nuova sensibilità estetica nella poesia spagnola di fine secolo.

## AGRADECIMIENTOS<sup>1</sup>.

Es justo agradecer este trabajo a una serie de personas que lo han apoyado y sin las que hubiese sido imposible llevarlo a cabo.

En primer lugar, a la doctora Marta Palenque, a quien debo la idea de esta tesis y el haber guiado mi investigación desde el TFM, tengo que agradecerle sus conocimientos desde el primer día en la asignatura de «Literatura y Bohemia», el hecho de que la puerta de su despacho siempre estuviese abierta para mis dudas, la ayuda personal, los consejos, la bibliografía proporcionada y el material con el que trabajó a Salvador Rueda, que guardo como un tesoro. Pero no solo le debo mi formación como investigador, sino también como docente, compartiendo la asignatura de «Literatura Española del Siglo XIX». Soy muy consciente del privilegio que supone haber sido alumno y compañero de Marta Palenque: eso supera el mayor logro curricular o académico que pueda alcanzarse. Ahora queda defender todo lo que me has enseñado. Gracias, Marta.

Esta tesis ha bebido mucho de los estudios desarrollados en los proyectos de investigación que han dirigido los doctores Francisco Lafarga y Luis Pegenaute. A ellos debo agradecerles su amabilidad, además de la confianza que depositaron en mí para formar parte de su grupo de investigación. Asimismo, a la doctora Irene Atalaya le agradezco su generosidad por haberme facilitado la información sobre la producción poética de Belmonte Müller en *Las Provincias*, así como la correspondencia entre Belmonte Müller y Teodoro Llorente.

Un momento clave en mi formación doctoral ha sido la estancia de investigación realizada en la Universidad de Palermo. En Sicilia me recibieron con mucho cariño las doctoras Ambra Pinello, Floriana di Gesù y Assunta Polizzi. Aquí debo agradecer, especialmente, a Assunta Polizzi, mi tutora durante la estancia, el haberme dejado las llaves de su despacho para mi estudio, la cantidad de libros sobre traductología e historia de la traducción que me proporcionó y que me ayudaron a reforzar y construir la metodología de la tesis, la confianza que puso en mí para realizar dos seminarios sobre poesía romántica en su asignatura sobre literatura española del siglo XIX, y la cálida e inolvidable despedida con cocina siciliana.

Además de Palermo, estos años han estado marcados por una serie de viajes a congresos literarios dentro y fuera de España, entre los que debo destacar los organizados por la Asociación de hispanistas «Siglo XIX». Aquí agradezco a los doctores Ricardo de la Fuente y José Manuel Goñi el aprendizaje, el conocimiento y el debate en torno al siglo XIX que han

---

<sup>1</sup> Esta tesis ha sido posible gracias a la ayuda predoctoral para la Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU15/00888).

gestionado en cada encuentro y que ha enriquecido mi investigación, así como la familiar acogida que me han brindado en la Asociación.

También tengo que agradecer a Javier Villafranca Muñoz, director de la revista *El Pontón* (Puente Genil), la generosidad de ir enviándome, desde que inicié el estudio de mi TFM, materiales relacionados con la literatura pontanesa: le agradezco los libros de José de Siles y los textos de la revista *Pepita Jiménez*, sin los cuales hubiese sido imposible componer este trabajo doctoral.

No olvido aquí los cuatro años que he pasado formando parte del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Sevilla. Agradezco los consejos y la ayuda que me han ofrecido en cada momento los doctores Manuel Ángel Vázquez Medel, Carmen de Mora, María del Rosario Martínez Navarro, Isabel Clúa, Francisco Escobar, Beatriz Barrera, Alfonso García Morales, Pablo Sánchez, Mercedes Cobos, Mercedes Comellas, Jaime Galbarro, Jesús Gómez de Tejada, Clara Marías, Juan Montero, Carlos Peinado, Piedad Bolaños, Isabel Román, Pilar Bellido, Julián González y María Luisa Domínguez. Y, por supuesto, a Encarni Moreno por su apoyo administrativo. Aquí ocupan un lugar relevante mis compañeros de doctorado Esther Márquez, Ana Davis, Laura Hernández, Sara González, Antonio Acedo, Jaime Puig, Sabina Reyes y Gema Balaguer, quienes siempre han estado ahí para cualquier duda o problema.

De la misma manera, no olvido los años de Filología Hispánica en la Universidad de Granada y agradezco la pasión literaria que me transmitieron los doctores Juan Carlos Rodríguez, Amelina Correa Ramón, Gracia Morales Ortiz, Juan Varo Zafra, Miguel Ángel García y Milena Rodríguez.

Un agradecimiento especial merecen Andrés Sánchez Martínez, por iluminar mi trabajo con su conocimiento sobre la *feminidad fatal* en la literatura hispánica del Fin de Siglo y por su valiosa amistad que me ha acompañado siempre, y Noé Expósito Roper, por su ayuda desde los estudios filosóficos y por su amistad de muchos años. Gracias a ambos por vuestros consejos, por haberme ayudado tanto con este trabajo. En este espacio agradezco, además, a una serie de personas que me han aportado tantísimo cariño, sabiduría y ánimos durante estos años: gracias a Ana *Lilith*, Irene González y Reyero, José Luis Nogales Baena, Fernando García-Valiño Carbó, Juan Gallego Alférez, Francisco Rodríguez (Paquillo), Antonio Jiménez Molina y Zaida Montes Pérez.

Finalmente, gracias a toda mi familia, a mis tías Gabi y Mari Carmen. A María José, Francis y Sandra. A Anselmo.

A mi madre, a mi padre y a mi hermano Daniel. Por vuestro esfuerzo, Conchi y Emilio, he podido dedicar tantos años a la literatura, he podido elegir una profesión y he podido ser feliz.

Y, sobre todo, a ti, Tania. Si no hubiese tenido tu amor y tu fuerza al lado, no habríamos llegado hasta aquí.

## CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN.

### 1.1. Presentación y estructura.

A raíz de que hoy se sigue discutiendo la realidad de un primer Modernismo español coincidente con el americano, este trabajo pretende dar testimonios que permitan afirmar su existencia, así como sus rasgos estéticos y sociales, buscando demostrar que la renovación finisecular en España comenzó a gestarse años antes de la influencia decisiva de Darío. Para ello, me he servido de la mirada de la poesía extranjera, investigando el peso de la traducción y la imitación de autores foráneos en la obra de los poetas andaluces finiseculares. La elección de la poesía andaluza como eje de esta tesis doctoral descansa en la realidad de que, en su mayoría, los primeros poetas modernistas fueron andaluces, resultando ser, muchos de ellos, un importante y decisivo vehículo de transmisión de la poesía europea, tanto por sus traducciones como por sus creaciones propias. He ido desarrollando un corpus de autores que me ha permitido agrupar a andaluces decisivos en cuanto a la difusión de la cultura extranjera en España, en un periodo comprendido entre las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera década del siglo XX, periodo en el que España absorbe los modelos poéticos franceses para abrirse a su modernidad<sup>2</sup>. Así me he detenido en Guillermo Belmonte Müller (1851-1929), José de Siles (1856-1905) y Manuel Reina (1856-1911), poetas nacidos en la década de los 50, que realizaron su labor de recepción durante la décadas de los 80 y 90 del siglo XIX, y unos veinte años más mayores que los Manuel Machado (1874-1947), Antonio Machado (1875-1939), Francisco Villaespesa (1877-1936) y Juan Ramón Jiménez (1881-1958), grupo de andaluces igualmente traductores y renovadores, pero ya bajo la influencia dariana. Asimismo, el corpus lo completa Marcos Rafael Blanco Belmonte (1871-1936), discípulo de Reina, que, si bien su producción se desarrolla durante la primera década del XX (por tanto más cercano generacionalmente a los Machado, Villaespesa y Jiménez que a los Belmonte Müller, Siles y Reina), se hace necesario rescatarlo dada su abultada obra traductora y, por tanto, su papel fundamental en la recepción de la poesía moderna.

Hay que decir que mi investigación partió con un corpus mucho más amplio. Además de los autores citados, y de acuerdo con la directora de esta tesis doctoral, trabajamos con José Jurado de la Parra (1856-1943), Carlos Fernández Shaw (1865-1911), Rodolfo Gil (1872-

---

<sup>2</sup> Entendiendo «modernidad» como la época «in cui si sono espresse certe qualità che valgono a distinguerla da ogni altra che l'ha preceduta» (Allegra, 1982: 34). Para este concepto en relación con la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, véase el conocido estudio de Allegra (1982: 33-38).

1938), Enrique Redel (1872-1909) y Cristóbal de Castro (1874-1953), una serie de autores que, finalmente, decidimos eliminar del corpus por su modesta significación en la actividad traductora y de renovación poética finisecular; sin embargo, no quedan por completo fuera de esta tesis, puesto que su labor queda reseñada en el apartado «La importancia de los autores andaluces en la recepción de la cultura extranjera». De esta manera, la selección me llevó casualmente a Córdoba, reduciendo el corpus a los cuatro autores mencionados anteriormente y nacidos en dicha provincia. Un corpus que revela la mirada cosmopolita de los autores cordobeses, a la vez que su importancia en la introducción de la poesía moderna francesa, motor del cambio de canon literario. Guillermo Belmonte Müller, José de Siles y Manuel Reina llevan a cabo una labor de recepción de la poesía parnasiana, simbolista y decadentista que, en muchos casos, se hace en caliente (traducen en fechas muy cercanas a la publicación del original); y Marcos Rafael Blanco Belmonte, poeta más joven, no hará sino confirmar la tendencia a dirigir la mirada a Francia para refrescar la literatura española, herencia de sus paisanos.

Aunque el corpus se centra, como he señalado, en cuatro poetas y traductores cordobeses, no se olvida aquí a Salvador Rueda (1857-1933), modernista y andaluz, en tanto que representa la visión, existente en la génesis del Modernismo, del receptor de la poesía moderna francesa con la función de difamarla (por ello, ocupa un capítulo independiente).

Dicho esto, la idea de esta tesis doctoral se la debo a la doctora Marta Palenque y a mi interés por poetas al margen del canon literario. Todo empieza en las clases de la asignatura «Literatura y Bohemia» del Máster Universitario en Estudios Hispánicos Superiores de la Universidad de Sevilla, donde, bajo la docencia de Marta Palenque, estudio a una serie de poetas bohemios de gran atractivo vital y literario. De entre todos me fijó especialmente en José de Siles, quien, con el visto bueno de la profesora Palenque, termina siendo el objeto de estudio de mi TFM.

Una investigación guiada por la profesora que descubrió la faceta poética, como creador original y como traductor, de un autor olvidado por la crítica literaria y que, por tanto, quise ampliar en una tesis doctoral. Aquí Marta Palenque me aconsejó fijarme, además, en otros traductores que, igualmente anclados en el papel de secundarios para la historia literaria española, desarrollan su producción en los márgenes del Modernismo.

El plan de tesis cobraba forma y terminó de hacerlo cuando, por medio de la profesora Palenque, fue aceptado para formar parte del grupo de investigación del proyecto I+D+i «Creación y traducción en España entre 1898 y 1935» (FFI2015-63748-P MINECO-FEDER), dirigido por el doctor Francisco Lafarga. Gracias a este apoyo mi propuesta de tesis recibió la



ayuda predoctoral para la Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU15/00888). Así da inicio una investigación que ha contado con una estancia de investigación en la Universidad de Palermo, bajo la supervisión de la doctora Assunta Polizzi, y que ha ido creciendo a través de los distintos trabajos realizados en el proyecto «Creación y traducción en España entre 1898 y 1935» (Ocampos, 2017, 2018a, 2020a) y en el consecutivo proyecto I+D+i «Portal Digital de Historia de la Traducción en España (PDHTE)» (PGC2018-095447-B-I00 MCIU/AEI/FEDER, UE), dirigido por el doctor Luis Pegenaute, donde he colaborado en el Diccionario Histórico de la Traducción en España con las entradas de José de Siles y Marcos Rafael Blanco Belmonte.

En relación a la estructura de la tesis, esta se distribuye en cuatro capítulos que paso a describir.

En el primero se exponen los objetivos y la metodología, así como un breve estado de la crítica en relación con los poetas-traductores que centran la investigación.

En el segundo capítulo, con la pretensión de situar la traducción en el Modernismo español, se estudia el modelo traductor en el Fin de Siglo, se repasa la polémica existente durante el siglo XIX a propósito de la literatura traducida, se cuestiona la idoneidad de la etiqueta «premodernista» para definir a una serie de poetas con voces líricas modernas, se presentan las características que conforman la actividad traductora de Belmonte Müller, Siles, Reina y Blanco Belmonte, y, por último, se atiende a la importancia de poetas andaluces (no pertenecientes al corpus de la tesis) en la recepción de la cultura extranjera.

En el tercer capítulo, con la intención de reflejar otra vía de entrada de la poesía ultrapirenaica en el Modernismo español diferente a la que recorren los traductores, se analiza la figura de Salvador Rueda, sus contradicciones y cambios de opinión cuando se fija en el hecho traductor y en la lírica francesa: a través, primero, de su obra crítica *El Ritmo* (1894); segundo, de las publicaciones que, bajo su dirección, se llevan a cabo en *La Gran Vía* (1894-1895), con especial detenimiento en la traducción; y, tercero, del prólogo a la obra traducida por Belmonte Müller *Poemas* (1894), de Musset. Asimismo, se estudia, por un lado, su advertencia de los peligros de abrirse literariamente al extranjero y su desconfianza en la traducción poética, a través de una serie de cartas, escritas entre 1906 y 1907, dirigidas a poetas y traductores; y, por otro, su reivindicación como poeta revolucionario original frente a los imitadores de la Francia simbolista-decadentista.

En el cuarto capítulo, dedicado a Guillermo Belmonte Müller, José de Siles, Manuel Reina y Marcos Rafael Blanco Belmonte, se repara en el espacio que estos autores cordobeses ocupan en la renovación poética finisecular. Para ello, en el apartado de cada autor, primero

llevo a cabo una introducción biográfica, indicando de manera cronológica la producción literaria original y traductora con el propósito de ver el avance de los creadores-traductores; en el caso de Blanco Belmonte, la inagotable relación de escritos literarios me ha obligado a redactar concatenando fechas y obras, más de lo que me hubiese gustado.

De Belmonte Müller se recompone su vida y obra; se recoge su actividad poética en el tránsito de una estética romántica a otra modernista, atendiendo a varias obras originales y traducidas, así como a su actividad literaria en la revista *La Lira Española*; y se analiza su traducción y creación poética en los márgenes del Modernismo: la publicada en vida, la que ha quedado inédita y la que decidió editar, póstumamente, su sobrino, destacando aquí los poemas traducidos que contiene el *Boletín de la Real Academia de Córdoba* de 1952, los *Sonetos de Miguel Ángel* y *Sonetos a Italia* y *Espuma y Cieno*.

De José de Siles se rescata la información biográfica; se presta atención al traductor que trabaja con las novedades literarias extranjeras y publica dos antologías de poesía traducida; se sigue su modernidad poética, sus movimientos simbolistas, parnasianos y decadentistas, así como sus juicios críticos a propósito del Parnasianismo y Decadentismo; y se indaga en el mito bohemio y en unos textos centrados en la temática bohemia como respuesta, aprendida de la literatura francesa, a una situación histórica donde el artista es un marginado social.

De Manuel Reina se ofrece una panorámica de su vida y su obra; se reflexiona en torno a la construcción de una Historia Universal de la Literatura a raíz de un aprendizaje poético que borra las fronteras nacionales del hecho literario; se agrupan para su análisis poemas originales y traducidos que dan prueba de la recepción de la nueva lírica francesa, así como de su aportación a la estética modernista; y se realiza un estudio minucioso de *La Diana*, revista que dirige Manuel Reina y que, desde 1882 hasta 1884, sirve como medio de difusión de la literatura extranjera del momento, publicando textos críticos sobre obras foráneas y traducciones, en las que participa el poeta.

De Marcos Rafael Blanco Belmonte se hace un recorrido biográfico para situar una prolífica labor literaria; se entra a valorar, a través de sus textos, a un autor que se expresa desde una defensa a la tradición, pero también desde una fe en el progreso; se pone especial atención, en tanto que vehículo de modernidad poética, a su antología de poesía traducida *La poesía en el mundo* ([1907]), así como a la coincidencia temática entre su obra original y sus traducciones y el interés en construir una poética centrada en paisajes y tipos humildes, con espacio también para una línea de despreocupación social: de gusto exótico y orientalista; y, para acabar, se profundiza en su labor como traductor del panorama literario internacional del

momento en la revista *La Moda Elegante* y en el suplemento «La vida en el hogar» de *El Imparcial*, ambas publicaciones dirigidas a lectoras.

Finalmente, tras las conclusiones y la bibliografía, debo resaltar la importancia de la relación de traducciones, que, a pesar de haber quedado como anexo para facilitar la lectura de la tesis, resulta un apartado útil para la consulta de las traducciones de poesía, narrativa, ensayo y teatro de los cuatro traductores cordobeses.

## 1.2. Objetivos y metodología.

### 1.2.1. Objetivos.

Mis objetivos se han centrado en reafirmar la presencia de un Modernismo español, paralelo al hispanoamericano; profundizar en la revolución poética en España previa a la llegada de Darío; recomponer las desconocidas biografías de Belmonte Müller, Siles y Blanco Belmonte (en el caso de Reina, no ha sido necesario dada su fama, así que me he servido de varios estudios biográficos conocidos); rastrear la labor traductora realizada por estos poetas, tanto en libro como en la prensa; valorar la presencia de la poesía extranjera en sus textos críticos o ensayísticos, así como en su obra poética; bucear en las revistas en las que colaboraron, o que dirigieron, en los límites del Fin de Siglo (en este punto de la investigación, sobresalen dos destacadas revistas: *La Diana* y *La Gran Vía*, aunque esta última se analice en un capítulo externo al corpus); y, por último, catalogar y reunir toda su producción traductora. Todo ello bajo una preocupación textual que, en ocasiones, se materializa en citas largas que interesan por el valor de la reflexión y por no haber sido usadas, en casi todos los casos, con la intención de recuperación literaria que anima esta tesis<sup>3</sup>.

El rescate de la faceta de traductor, y en general de la de receptor, resulta clave para abordar la problemática del inicio del Modernismo. Claudio Guillén que llama intermediarios a los traductores<sup>4</sup> y reconoce el olvido de muchos de ellos, afirma que «hay intermediarios que son como puentes que, una vez utilizados, se hubiesen hundido para siempre» (Guillén, 2013: 77). Precisamente, mi investigación tiene como objetivo salvar a intermediarios olvidados que hicieron posible la revolución modernista. Recuperar sus intermediaciones, sus traducciones, para comprender el sistema literario finisecular:

A fin de estudiar el sistema literario de determinado momento, es indispensable tomar en consideración también, decía, los autores pretéritos que se reeditan y vuelven a leer, los dramaturgos que se representan, los clásicos vivos y los que no lo son, los olvidados que algunos procuran recuperar y, claro está, los escritores, los géneros y las obras que se traducen. La integración de todos estos componentes es lo que constituye un sistema histórico (Guillén, 2013: 327).

---

<sup>3</sup> En relación a las citas textuales, modernizo la ortografía, salvo en el caso de los textos en otros idiomas que no son el español.

<sup>4</sup> El traductor como intermediario, cuestión muy repetida en los estudios de literatura traducida del XIX. Véase, por ejemplo, Jean René Aymes (2010) o Solange Hibbs (2015).

No podemos completar y entender un sistema literario sin sus traducciones literarias. El estudio de la literatura traducida contribuye al estudio de la literatura en general:

Je voudrais seulement affirmer que la spécificité de la traduction littéraire ne doit pas être cherchée au niveau du processus, mais au contraire dans la manière selon laquelle le produit, la traduction, fonctionne dans la littérature et dans la culture réceptrice. L'analyse de la littérature traduite pourrait, de cette façon, contribuer non seulement à l'étude de la traduction, mais aussi à l'étude de la littérature en général (Lefevere, 1982: 140).

Igualmente no se puede separar la historia de la traducción de la historia de la lengua y de la literatura y, tampoco, de la historia de una nación:

Il est impossible de séparer cette histoire de celle des langues, des cultures et des littératures – voire de celle des religions et des nations. Encore ne s'agit-il pas de tout mélanger, mais de montrer comment, à chaque époque, ou dans chaque espace historique donné, la pratique de la traduction s'*articule* à celle de la littérature, des langues, des divers échanges interculturels et interlinguistiques (Berman, 1984: 12-13).

En este sentido García Yebra (1983, 1984, 1994) entiende las obras traducidas como integrantes de un sistema lingüístico y literario. Para Ruiz Casanova «ninguna historia de las literaturas nacionales puede entenderse en su totalidad sin la integración en ella de su historia de las traducciones, y otro tanto puede decirse de la historia de las lenguas» (2018: 550). Pedro Aullón de Haro señala:

Es una mera realidad palpable de la vida cultural que las traducciones literarias conforman un cuerpo de obras que pasa a integrarse en la lengua que las recibe creando un modo de relación inmediata y de facto en virtud de la cual resulta engrosado el objeto preexistente. La traducción, que ciertamente amplifica y enriquece la superficie textual, representa un requisito de primer orden para el estudio de cualquier literatura nacional, al igual que para toda literatura comparada y por supuesto universal (2008: 22-23).

No tiene sentido, como marca Jean-François Botrel a propósito del sistema literario español del XIX, que las traducciones sean «textos en español, escritos casi siempre por españoles nativos, impresos por españoles, vendidos por españoles, etc., percibidas y a veces presentadas como españolas, pero excluidas las más de la literatura española [...]». Lo

traducido no puede entrar en el canon literario de referencia y sin embargo está dentro de la literatura, inmerso, ni mejor ni peor que mucha literatura “genuina”» (2010: 38). Botrel defiende y propone que «una prudencial medida consistiría en reivindicar la traducción y lo traducido no solo como técnica sino como parte del patrimonio literario, [...] ya que la literatura traducida al ser de los españoles, también es española» (2010: 39). En la misma línea, declara Daniel-Henri Pageux: «La literatura traducida forma parte de la literatura “nacional”. Es una literatura en proceso de nacionalización. El ejemplo más evidente para el siglo XIX sería el de las traducciones de Walter Scott que pasan a ser modelos para la nueva novela histórica en Francia (caso de Balzac)» (2010: 78).

Por tanto, desde un replanteamiento del concepto de «literatura nacional», pues tal y como afirma Guillén «son pocas las literaturas que han surgido solas o aisladas. El doble fortalecimiento de una lengua y de una literatura, singulares las dos, es un proceso que, una vez más, no poco debe al ámbito internacional y general del momento» (1998: 14), mi objetivo es atender a esa literatura que pasa a formar parte del sistema literario español. Una literatura desnacionalizada<sup>5</sup> y en proceso de nacionalización<sup>6</sup>. En definitiva, «estudiar las traducciones literarias es estudiar no solo un proceso de importación, ni una ética cultural, sino, sobre todo, el estudio de la literatura propia» (Ruiz Casanova, 2011a: 64).

### 1.2.2. Metodología.

Esta tesis, debido a su carácter histórico y escéptico en la conformación del canon literario, se ha afrontado desde la Historia de la Literatura, la Teoría de la Literatura y la Historia de la Traducción. Asimismo, dado que mi estudio se centra en la recepción (la influencia de escritores y estéticas extranjeras en un sistema histórico, literario y nacional), no he podido obviar aspectos de la Literatura Comparada como la fórmula o el modelo *A en B*<sup>7</sup>, al que pertenece, en parte, este tipo de trabajo. Una Literatura Comparada imposible sin la traducción:

---

<sup>5</sup> Para Alejandro Cioranescu la traducción, con respecto a la obra original, es una «nueva forma desnacionalizada» (1964: 87).

<sup>6</sup> Entendiendo «nacionalización» no como «domesticación» (para esto véase Inmaculada Urzainqui, 1991), sino como absorción de los elementos de un sistema literario nacional por otro, haciéndolos suyos, nacionales. Rodríguez Monroy utiliza el término «transculturación» (1994, 1999), la autora entiende la traducción «como efecto transformador del orden cultural, de las coordenadas simbólicas en que se configura cada cultura» (2001: 273).

<sup>7</sup> Véase Alejandro Cioranescu (1964), María José Vega y Neus Carbonell (1998) y José Francisco Ruiz Casanova (2011: 31-39).

Las traducciones son testimonios de primer orden a la hora de estudiar los contactos entre literaturas. El estudio de la recepción de una determinada literatura nacional en un momento de la historia, la recepción de un autor o de un grupo de autores, pasa en un primer momento por las traducciones existentes. Ellas constituyen el corpus del que es posible extraer normas, advertir ausencias o detectar duraciones (Gallego Roca, 1994: 54).

La traducción, «entendida en su sentido más amplio, o sea: adaptación, refundición, imitación, parodia, plagio, conjunto de manipulaciones de la literatura a las que modernamente se alude con el apelativo más neutro de *reescritura*» (Lafarga, 1995: 34), puede ayudar a redelinear y entender, desde una óptica comparatista, el inicio del Modernismo. Es por ello que hay que huir de propuestas metodológicas como la que desarrolla Niemeyer (1992) que parte de una solución dicotómica enfrentando el código burgués restaurador a la moral antiburguesa, o la de Guillermo Carnero que aconseja «definir un esquema básico de componentes distintivos del Modernismo» y rastrearlos en la obra de dudosos modernistas (2007: 164)<sup>8</sup>.

Profundizando, mi trabajo se apoya metodológicamente en los *Translation Studies*<sup>9</sup>, nacidos en la década de los 70. El nombre se debe a James S. Holmes (1988b: 67-80). Theo Hermans escribe que esta escuela es conocida con diversos nombres: «It has become known under various names: Descriptive Translation Studies, the Polysystems approach, the Manipulation school, the Tel Aviv-Leuven axis, the Low Countries group, and even, incongruously, Translation Studies» (1999: [s. p]). Según los estudiosos, de formación literaria, pertenecientes a esta escuela (Itamar Even-Zohar, Susan Bassnett, André Lefevere, Theo Hermans y José Lambert), la traducción, más que de un estudio lingüístico, debe ser objeto de un análisis crítico centrado en la función ideológica de cada traducción, la función que desarrolla en la cultura a la que llega, es el caso de la traducción literaria en el «polisistema

---

<sup>8</sup> En los márgenes del debate premodernismo/Modernismo que desarrollaré en el siguiente capítulo, quiero reconocer mi admiración por críticos de los que discrepo en este ámbito, como Niemeyer, Carnero o Ruiz Casanova, y lo que mi formación investigadora y académica debe a sus estudios.

<sup>9</sup> Como apunta María Antonia Álvarez Calleja «con el desarrollo de los Estudios de la Traducción como disciplina independiente, con una metodología que ha encontrado un nuevo apoyo en la literatura comparada y en la historia de la cultura, el estudio del proceso de la traducción se ha desplazado desde un acercamiento formalista hacia los conceptos más amplios de contexto, historia y convención literaria: se estudia el texto inserto dentro de una red de signos culturales de las lenguas fuente y término, lo que no quiere decir que los Estudios de Traducción hayan dejado de utilizar el acercamiento lingüístico, sino que llegan aún más lejos. De ahí que *fidelidad* no suponga equivalencia entre palabras o textos, sino que el texto término funcione dentro de su cultura de la misma forma que el texto fuente funcionaba dentro de la suya. Al abandonarse la antigua noción de equivalencia, las viejas normas evaluativas de bueno/malo, literal/libre están desapareciendo también. En lugar de discutirse la exactitud de una traducción según el criterio lingüístico, se estudia la función relativa del texto en cada uno de sus dos contextos» (2009: 1).

literario» (Itamar Even-Zohar, 1978)<sup>10</sup>. En esta línea de la teoría de los polisistemas y de la literatura como sistema relacionado con las estructuras de poder, se encuentra, también, el estudio de Theo Hermans (*The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, 1985) donde pone en cuestión el análisis tradicional de la traducción literaria que da por supuesto la supremacía de la obra original con respecto a la traducción. Otro teórico a destacar es Gideon Toury (1980; 1995) que, igualmente, incorpora los elementos históricos y socioculturales al estudio de la traducción. Tampoco podemos obviar el concepto de «reescritura» de Bassnett y Lefevere: «Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literatura to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help the evolution of a literatura and a society» (Bassnett y Lefevere, 1990: [s. p.]). En esta manipulación de la literatura a través de la traducción tiene un papel decisivo «el mecenazgo», lo que Bassnett y Lefevere denominan «the power of patronage». Este papel lo cumplen editores, medios de comunicación, partidos políticos, clases sociales, etc. Estos regulan el papel de la literatura en la sociedad, es decir, su lectura, escritura o reescritura<sup>11</sup>. Lefevere, en *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* (1992), insiste en esta idea de manipulación literaria y advierte que la traducción funciona como medio para alterar el canon del sistema, puesto que puede importar nuevas formas diferentes a las dominantes. En palabras de Claudio Guillén: «De tal suerte se extienden los movimientos poéticos, mediante ciertos textos y autores que los lanzan o los simbolizan, a base no de originales sino de versiones logradas de creaciones extranjeras [...]. Nunca meramente pasivo, puesto que no se limita a reflejar o a reproducir, el traductor importante es uno de los motores de cambio y de la historia de la literatura» (2013 [1985]: 324).

José Lambert señala cómo los textos literarios traducidos, la literatura traducida, pasan a formar parte de la cultura de llegada, por tanto habría que clasificarlos como textos literarios o

---

<sup>10</sup> Desde una concepción funcional de la evolución literaria que pasa por Tynianov (1992), anota Gallego Roca: «El objetivo de un estudio sobre el papel de las traducciones literarias en la evolución de un sistema literario debe ser, pues, describir la funcionalidad de las traducciones en esas situaciones de *impasse* y situar, en cada caso, a qué estrato del sistema literario pertenecen» (1995: 99). Asimismo, Gallego Roca (1995: 113-112) recoge la siguiente cita de Procházka sobre el estudio de la función de las traducciones en la literatura nacional: «an analysis of the function of translations in the national literature could also become the starting point for the solution of practical problems of literary and editorial policy: what is the place of translations in the nacional literature not only quantitatively (statistically), but also qualitatively» (Procházka, 1964: 94).

<sup>11</sup> Pierre Bourdieu (1992: 78), a propósito de la literatura decimonónica francesa, señala el dominio directo que ejerce sobre el campo literario y artístico la familia imperial, los dirigentes políticos y la burguesía. Habla, así, de «subordination structurale» y de «mécénat d'état». Un campo literario subordinado al poder del mercado y de la alta sociedad.



literatura de dicha cultura. Desde esta óptica el acercamiento a la literatura traducida debe ser a través de los Estudios Literarios, del estudio de los especialistas en la literatura de la lengua de llegada, más que el de los especialistas en traducción: «the whole discussion of translated literature and translation has been worked out so far from the point of view of scholars in Translation Studies. It could easily be developed from a very different point of view, ie. from the point of view of the Literary Studies» (1995: 30). Lambert sigue desarrollando esta idea del texto traducido que se incorpora a la literatura de la lengua de llegada en trabajos posteriores (2004: 309-328; 2000: 187-197).

El análisis del texto literario traducido desde el punto de vista de los Estudios Literarios nos lleva a una serie de consideraciones y problemas en cuanto a su especificidad literaria. En 1937 Ortega y Gasset expone: «Yo diría: la traducción ni siquiera pertenece al mismo género que lo traducido. Convendría recalcar esto y afirmar que la traducción es un género literario aparte, distinto de los demás, con sus normas y finalidades propias» (1983: 449). Tomás Albaladejo responde a esta cuestión planteada por Ortega:

Sin que sea necesario llegar a considerar la traducción literaria como un género literario en sí, hay que tenerla en cuenta como una clase especial de texto literario, que no existiría si no existiera la obra original y que mantiene con esta la antes mencionada relación de equivalencia, en la diferencia que entre ambas existe por razón de lengua. Es precisamente la relación de equivalencia la que, sin dejar de entender la traducción literaria como una clase textual especial, permite considerar que el género de la obra original tiene que reproducirse en la obra traducida (2005: 49).

Según Julio César Santoyo «la traducción literaria no es sino una modalidad más de crear literatura, un cauce distinto y propio, desde luego, de la actividad literaria» (1995: 23), afirmación que recuerda a otra de Octavio Paz: «Del mismo modo que la literatura es una función especializada del lenguaje, la traducción es una función especializada de la literatura» (1971: 13).

El texto traducido es literatura, tal y como lo es el texto literario original. La «función poética», conocido término de Jakobson, no se pierde en la traducción, permanece. De ahí que sea necesario el análisis del texto traducido desde los Estudios Literarios. Para Albaladejo:

La consideración de la literatura en traducción plenamente como literatura está relacionada con la proyección del estatuto lingüístico-artístico y comunicativo [del texto literario original en el texto-traducción]. La literatura traducida está constituida por textos-traducción que mantienen –en virtud del esfuerzo interpretativo y productivo y la atención textual de quienes los han producido–

su especificidad literaria, una construcción lingüística provista de literariedad y el reconocimiento y la aceptación cultural como obras literarias (2005: 57).

En cuanto al análisis del texto-traducción, Meschonnic (1973: 320) sostiene que, en tanto que la traducción es una transformación de un texto, hay que preguntarse quién traduce o retraduce el qué y por qué y para quién. Berman (1995) indica que hay que dejar para el final del análisis de la traducción la comparación entre el texto original y el texto traducido, concentrándose primero en evaluar la calidad del texto (considerándolo como texto autónomo y no como un grupo de palabras derivadas y dependientes), en las razones que han llevado al traductor a traducir tal y como lo ha hecho, y en la figura del traductor, ya que no será lo mismo la traducción de un poeta que la de un crítico. Dice Berman: «Comme cette analyse est toujours et d'abord constituée de lectures et de relectures, mon trajet commence par l'ales lectures de la traduction, puis, bien séparées de celles-ci, celles de l'original» (1995: 16).

Estudiar el texto traducido como un texto autónomo replantea la dependencia de este con respecto al texto original. En este sentido, es clave la reflexión de Bassnett en torno a la traducción y los Estudios de Poscolonialismo:

In the new, post-colonial perception of the relationship between source and target texts, that inequality of status has been rethought. Both original and translation are now viewed as equal products of the creativity of writer and translator, though as Paz pointed out, the task of these two is different. It is up to the writer to fix words in an ideal, unchangeable form and it is the task of the translator to liberate those words from the confines of their source language and allow them to live again in the language into which they are translated. In consequence, the old arguments about the need to be faithful to an original start to dissolve. In Brazil, the cannibalistic theory of textual consumption, first proposed in the 1920s, has been reworked to offer an alternative perspective on the role of the translator, one in which the act of translation is seen in terms of physical metaphors that stress both the creativity and the Independence of the translator (2002: 5-6).

La metáfora del canibalismo es fundamental para entender la abolición de la relación original/copia, superior/inferior. Mantengo la extensión del siguiente texto por el interés del concepto:

Let us return at this juncture to cannibalism. The Tupinambà ate their priest; and in the 1920s a group of Brazilian writers returned to that story in an attempt to rethink the relationship which they, as Latin Americans, had with Europe. For Europe was regarded as the great Original, the starting point, and the colonies were therefore copies, or «translations» of Europe, which they were

supposed to duplicate. Moreover, being copies, translations were evaluated as less than originals, and the myth of the translation as something that diminished the greater original established itself. It is important also to remember that the language of «loss» has featured so strongly in many comments on translation. Robert Frost, for example, claimed that «poetry is what gets lost in translation». Students of translation almost all start out with the assumption that something will be lost in translation, that the text will be diminished and rendered inferior. They rarely consider that there might also be a process of gain. The notion of the colony as a copy or translation of the great European Original inevitably involves a value judgement that ranks the translation in a lesser position in the literary hierarchy. The colony, by this definition, is therefore less than its colonizer, its original. So how were the colonies, emerging from colonialism, to deal with that dilemma? How might they find a way to assert themselves and their own culture, to reject the appellative of «copy» or «translation» without at the same time rejecting everything that might be of value that came from Europe? Oswald de Andrade's *Manifesto Antropófago*, which appeared in 1928, was dated 374 years after the death of Father Sardinha, the cannibalized priest, and proposed the metaphor of cannibalism as a way forward for Brazilian culture. Only by devouring Europe could the colonized break away from what was imposed upon them. And at the same time, the devouring could be perceived as both a violation of European codes and an act of homage (Bassnett y Trivedi, 2002: 4-5).

La lógica del caníbal: comerse al fuerte para volverse fuerte; sobrevivir gracias al poder obtenido de su sangre. Es una reconsideración del traductor, como ha señalado en la cita anterior Bassnett. Se eliminan así juicios marginales sobre la traducción, como el de Frost o como el de Jakobson (1963), el cual afirma que la poesía es intraducible por definición y que para saber si un texto es o no es poesía se puede probar a traducirlo y si se consigue no es poesía, o dicho de otra forma: el texto original traducido a otra lengua pierde su poeticidad; por tanto, otro claro ejemplo de la dicotomía original/copia. Una relación que también desapruueba Borges, para él la traducción no siempre tiene que ser inferior al original: «Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H –ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio» (1989a [1932]: 239)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> El camino ya había sido allanado por autores como Benjamin (1994 [1923]: 285-296), que define la traducción como renovación, actualización del original, debido al contexto histórico, y como Gadamer (2017 [1960]), que entiende que el ser de la imagen es la representación, lo que nos permite decir que la traducción, en tanto que experiencia hermenéutica, es «representación». Así la traducción no consiste en «copiar», sino en la evolución, en el «incremento de ser», de la imagen, del original.

De esta manera, el estudio del texto traducido como texto literario y autónomo implica detenerse en la «creación del traductor», en la figura del traductor como creador. Desde la traductología se ha insistido alguna vez en la idea del trabajo servil del traductor: «Un traduttore deve collocarsi sempre alle spalle dell'autore, perché è lì per servirlo scrupolosamente, evitando ogni tendenza alla prevaricazione, a sovrapporsi in modo indebito, interpretando troppo, mettendosi in primo piano» (Morino, 2001: 177). Sin embargo, hay quien se opone al servilismo del traductor. Para Giuliana Zeuli el traductor, con respecto al autor de la obra original, debe mostrar su disponibilidad «non a servire ma a seguirlo, e a dargli la voce che a lui manca» (2006: 226). Zeuli, que habla de cómo el traductor le da voz al autor original, resalta la labor creadora y artística de quien traduce, haciéndolo salir de la sombra:

Acora più importante mi sembra invece uscire dall'ombra e, cominciando da noi stessi, sottolineare l'importanza del nostro ruolo, incoraggiare la riflessione e la discussione sul nostro lavoro, su quello che si caratterizza come figura di creatore e quello che ci contraddistingue nell'ambito professionale di tradurre. In quanto creatore, il traduttore letterario è maestro di un'arte, una figura di intermediario culturale che rielabora un'opera originariamente creata in uno specifico ambito linguistico e culturale –la lingua e la cultura di partenza, o sorgente– trasportandola e rendendola fruibile nella cultura e nella lingua di arrivo (2006: 221).

También se ha insistido en que la traducción del traductor no escritor creativo es preferible a la del traductor-escritor creativo, porque este último tiende a dejar su huella, el orgullo de escritor:

Sensibilità artistica che non vuol dire capacità artistica. La seconda appartiene solo allo scrittore creativo, di fronte al quale il traduttore deve assumere quell'umile atteggiamento ancillare che va richiesto a chi non ha né pensato né generato l'opera, ma se la ritrova davanti agli occhi nella sua compattezza, perfetta in quanto sottratta, almeno nei livelli di superficie, al tempo. Compito suo è dar vita a qualcosa che sia un vivo riflesso dell'originale. Scopo nobilissimo, in virtù del quale il traduttore «comune», «professionista», si trova anzi in posizione di vantaggio rispetto allo scrittore/traduttore, che per moto inerziale tende, se ci si passa l'immagine, ad apporre la sua griffe su tutto quanto traduce (Manferlotti, 2001: 198).

Pero traducir literatura conlleva necesariamente a un proceso creativo. Por tanto, el traductor no puede evitar dejar su marca: «Per quanto il traduttore cerchi di farsi tramite trasparente tra l'opera e il lettore –e vedremo quanto questa trasparenza sia deleteria–, la sua

opera di mediazione storica, geografica, ideologica, culturale e psicologica lascia inevitabilmente un'impronta sul prodotto del suo lavoro. Non a caso si tratta di un procedimento creativo» (Osimo, 2002: 23). Franco Nasi (2004: 27; 2001) distingue diferentes tipos de traductor: «traduttore poeta», «traduttore filólogo», «traduttore traduttore», «traduttore teorico» y «traduttore critico». Un tipo no tiene por qué excluir a otro, un traductor puede relacionarse con el texto original desde uno o varios tipos. James S. Holmes define al traductor de poesía como «metapoeta» por realizar funciones de poeta, crítico y traductor (1988a: 11). Tomás Albaladejo aclara que «en lo que atañe a la producción del texto-traducción, esta no puede hacerse de otro modo que con la conciencia de la creación de una obra literaria, en la que la idea de texto es un elemento organizador de las distintas partes y niveles de aquella. Por ello, tanto en la interpretación del texto original como en la producción del texto-traducción, el traductor, como receptor y como productor literario, posee y utiliza su competencia textual y su competencia literaria, que no puede existir sin la textual» (2005: 53). El complejo trabajo del traductor-creador lo define George Steiner como «original repetition» (1975: 26).

La originalidad y la autonomía del texto traducido, en tanto que texto literario, dependen del traductor. Hay tantas lecturas como lectores, al igual que hay tantas traducciones como traductores. Esto implica que cada traductor tiene unas competencias lingüísticas, literarias y culturales diferentes de otro: son las mismas competencias que diferencian a un creador de otro. Por tanto, la interpretación depende del lector-traductor. Diferente es la idea de la traducción abierta a un número infinito de interpretaciones, en este caso contenidas en el texto de origen, y a la que miraba Walter Benjamin. Perter Kofler señala al respecto: «Sullo sfondo del concetto di una lettura aperta e allo stesso tempo responsabile, risulta ora più chiaro come sia la traduzione straniante in senso benjaminiano a dare spazio alla molteplicità delle voci all'interno del testo, a tenere aperte le vie a un'infinità di interpretazioni. Etica della traduzione significa agire in modo tale che questa pluralità di voci non venga messa a tacere» (2006: 24).

El traductor, en tanto que lector y creador, interpreta de una forma que escapa al propio autor del texto original y a cualquier otro traductor:

Insomma la traduzione comunicava qualcosa completamente diverso da quello che avevo scritto io. E queste sono tutte cose di cui scrivendo non mi ero reso conto, e che scopro solo ora rileggendomi in funzione della traduzione. Tradurre è il vero modo di leggere un testo: credo sia già stato detto molte volte; posso aggiungere che per un autore il riflettere sulla traduzione di un

proprio testo, il discutere col traduttore, è il vero modo di leggere se stesso, di capire bene cosa ha scritto e perché (Calvino, 1995: 1825-1831).

Ruiz Casanova advierte que «traducir es, no puede ser otra cosa, *escribimos*, reconocernos en nuestra lengua a través de un proceso hermenéutico que parte, claro está, de otro autorretrato poético, el del *primer autor*» (2011: 61)<sup>13</sup>. La función lectora-creadora del traductor se explica muy bien a través del concepto de «interpretación transitiva» de Albaladejo, que se basa en la «interpretación en función reproductiva o representativa» de Emilio Betti:

Es la interpretación en función reproductiva o representativa, ya que el resultado de la misma es transferido, como otro texto o como la reproducción que consiste en una recitación poética, en una traducción a otra lengua, en una representación teatral, etc., a otros receptores a los que el intérprete del texto inicial, es decir, del texto de partida, se dirige, ahora él mismo como productor textual, como agente de producción lingüística (Albaladejo, 1998: 32).

Este concepto está muy próximo a los de intertextualidad, de Julia Kristeva, transtextualidad, de Gérard Genette, y transducción, de Lubomír Doležel. El texto previo convierte al creador en un traductor o «transductor», lo que hace darle la vuelta al binomio traductor-creador: ahora creador-traductor. Para Borges la creación es traducción; el escritor recombina, recrea lo ya expresado, tarea del traductor: «El primer monumento de las literaturas occidentales, la *Ilíada*, fue compuesto hará tres mil años; es verosímil conjeturar que en ese enorme plazo todas las afinidades íntimas, necesarias (ensueño-vida, sueño-muerte, ríos y vidas que transcurren, etcétera), fueron advertidas y escritas alguna vez» (1989b [1936]: 384). En palabras de Proust: «Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur» (1927: 41). Berman, recordando al novelista francés, dice: «L'écriture est pour Proust la traduction de l'expérience considérée comme mémoire d'essences» (1999: 22). Berman habla de la creación como «l'autre traduction» (1999: 21) y alude a Meschonnic para expresar la estrecha relación entre traducción y creación: «traduire un poème, Meschonnic l'a dit, c'est d'abord en écrire un» (1999: 40).

Por tanto, traducir significa crear, pero también crear significa traducir (Pegenaute, 2013; Lafarga y Pegenaute, 2016b). Augusto Ponzio, a propósito del hecho de que la relación con una lengua extranjera, como sistema de normas que debe ser aceptado, permite distanciarse de

---

<sup>13</sup> Para Ruiz Casanova (2005: 7-45) dos son los movimientos que operan en la traducción: el movimiento hermenéutico y el movimiento poético.

la lengua propia, arguye: «Questo avvertire l'estraneità della propria lingua come se fosse straniera, o meglio questo riconoscerla come altrui, come altra, la presa di coscienza del fatto che non se ne è proprietari, pone lo scrittore nella posizione di traduttore» (2005: 63). Recordemos que cuando Bécquer habla del «himno gigante y extraño» y quisiera escribirlo «domando el rebelde, mezquino idioma», estamos ante un acto de traducción. De la misma forma, «podría argumentarse que todo acto de aprehensión de la realidad, que bien pudiera servir como fuente de inspiración creativa, podría entenderse como una forma de traducción» (Lafarga y Pegenaute, 2016b: 3). Es más, «el ejercicio literario es un espacio de lectura y reescritura y que, en ese sentido, la literatura es siempre traducción» (Pegenaute, 2004a: 430).

Octavio Paz expresa magistralmente este doble movimiento de los binomios creador/traductor y traductor/creador:

En un extremo el mundo se nos presenta como una colección de heterogeneidades; en el otro, como una superposición de textos, cada uno ligeramente distinto al anterior: traducciones de traducciones. Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original, porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único (1971: 9).

De este modo, mi acercamiento metodológico tanto a los textos (creación/traducción y traducción/creación) como a sus autores (creador/traductor y traductor/creador) se va a fundamentar en dicho movimiento:

El estudio de la doble faceta de autor traductor en una sola persona (el escritor que traduce y el traductor que escribe) contribuye a una mejor conceptualización de la relación entre ambas actividades y una conciliación del estatus que por lo general han recibido, aminorando la distancia cualitativa que se suele asociar con ellas (una relación jerárquica, vertical, que equipara la creación literaria con la producción, la originalidad y la innovación y que relega a la traducción a una mera reproducción imitativa y derivativa). En realidad, se trata de aproximarse a la escritura como una forma de traducción y a la traducción como una forma de escritura (Lafarga y Pegenaute, 2016b: 5).

### 1.3. Estado de la crítica en relación con los poetas-traductores estudiados.

En este apartado me propongo trazar el camino y los puntos más luminosos de la crítica literaria a propósito de Belmonte Müller, Siles, Blanco Belmonte y Reina para reflejar desde dónde parte mi tesis, adelantando textos que van a vertebrar la misma.

En primer lugar y a pesar de haber sido antologado como poeta por Juan Pérez de Guzmán (1892), Kőrösi Albin (1893), Eduardo de Ory (1908) y José Brissa (1914), y como traductor por Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún (1913) y Miguel Sánchez Pesquera (1915-1924), la conservación de la memoria literaria de Guillermo Belmonte Müller se debe exclusivamente a su sobrino Vicente Ortí Belmonte quien puso todo su empeño en homenajear la figura del poeta y en reconstruir su biografía a través del *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba* (1934; 1952), además de publicar las obras inéditas con breves prólogos de tímidas anotaciones críticas (1964; 1971; 1973; 1975). Asimismo, toda la atención de estudiosos que ha recibido Belmonte Müller, tanto en su producción original como traductora, ha partido solo de los textos que se reconocen en una tradición romántica. En este sentido destacan, en el análisis textual, los trabajos de Alonso Cortés (1950), Alcalá (1954), Cossío (1960), Torralbo Caballero (2010) y Atalaya (2015), y, en la catalogación parcial del conjunto de la obra literaria, los volúmenes de Ossorio y Bernard (1903), Cejador y Frauca (1918, IX), Cuenca (1925), Ferreras (1979) y Porro Herrera (1996a).

En cuanto a José de Siles, buena parte de culpa de que el nombre de este autor se mencione hoy en día en los círculos académicos, sobre todo en lo que a su poesía se refiere, se debe a Emilio Carrere y a su inclusión en *La Corte de los Poetas* (1906) con cuatro poemas, antología que vuelve a cobrar interés en la edición facsimilar de Palenque (2009). También Carrere lo recuerda en *El dolor de la literatura* (1919), concretamente en «Siles y su carrick», al igual que Cansinos Assens en su póstuma *La novela de un literato* (véase por la edición de 2009). José María de Cossío (1960, I: 451) lo trata detenidamente bajo el título «El último becqueriano: José de Siles». Más adelante, Víctor Fuentes recoge siete textos de Siles para su antología *Poesía bohemia española* (1999) y la narración «El pantalón roto» para *Cuentos bohemios españoles* (2005) que Xavier Escudero (2011) retoma junto a cuatro poemas de la primera antología de Fuentes para componer el ambiente bohemio finisecular. Sin embargo, su obra traductora no ha conseguido ninguna reedición ni ha sido objeto de interés para la crítica.



En el estudio introductorio de la edición facsimilar de *La Corte de los Poetas* (Palenque, 2009) se encuentra el rescate de la figura de Siles mediante un acertado bosquejo de su vida y obra que antecede a mi trabajo biográfico. En este sentido, hay que recordar el desconocimiento que ha existido sobre la procedencia del poeta (vacío que se rellena en esta tesis: José de Siles es cordobés, de Puente Genil): por detenernos solo en dos ejemplos, Cejador no da su lugar de nacimiento (1918, IX: 287-289), al igual que Cossío que no lo incluye en su sección de «Poetas cordobeses» (1960, II: 1078-1108), donde sí recoge a Blanco Belmonte y a Belmonte Müller (Reina aparece en «Al borde del modernismo», 1960, II: 1283-1342).

Aunque no es objeto de esta tesis, hay que mencionar la crítica ocupada en su narrativa por ser la que más páginas ha dedicado a Siles. Juan Ignacio Ferreras lo sitúa «entre los novelistas “eróticos” de finales del XIX y primeros del XX» (1979: 380). Pura Fernández lo adscribe al «Naturalismo espiritual»: «[El] marqués de Figueroa, el P. Coloma, Emilia Pardo Bazán, Francisco Tusquets o José de Siles, apóstoles de un Naturalismo espiritual que persigue la edificación católica, el perfeccionamiento moral del individuo, rescatado del mecanicismo fatalista zolesco» (1998: 758); y ubica las novelas *La seductora*, *Juana Placer* y *La hija del fango* «en la misma órbita de las novelas médico-sociales de López Bago» (Fernández, 2008: 113). Desde otra mirada Víctor Fuentes presenta «El pantalón roto» como un ejemplo «del desamparo y marginación de los soñadores artistas en un mundo dominado por el afán de tener» (2005: 25).

También merece atención el hecho de que se trate de un autor ampliamente catalogado: se recoge en Ossorio y Bernard (1903), Cejador y Frauca (1918, IX), Cuenca (1925; 1937), Ferreras (1979), *Catálogo de las obras de teatro español del siglo XX* (1985) de la Fundación Juan March, Rodríguez Sánchez (1994) y Vargas-Zúñiga, Romero Ferrer y Bajo Martínez (2002).

En lo referente a Manuel Reina hay que decir que es un autor central en estudios sobre los orígenes del Modernismo como los de Díez-Canedo (21/7/1923), Díaz-Plaja (1951, 1967), Henríquez Ureña (1954), Cernuda (1957), Cossío (1960, II: 1283-1342), Cardwell (1977, 1978, 1983, 1985, 1987a, 1995, 1998), Allegra (1982), Hambrook (1895) y Niemeyer (1992). Por tanto, un poeta y una trayectoria lírica mucho más recordada por la crítica literaria que la de sus paisanos precedentes. Sus poemas han llenado gran cantidad de antologías dedicadas a la poesía decimonónica y modernista, pueden destacarse las de Valera (1902), Carrere (1906), Blanco Belmonte (20/10/1928), Gimferrer (1969), Prat (1978) Crespo (1980), Schulman y Picon Garfield (1986), Navas Ruiz (2000), Correa Ramón (2001, 2004) y Olmo Iturriarte y

Díaz Castro (2008). De la misma manera pueden enumerarse algunos trabajos de catalogación de su obra como los de Ossorio y Bernard (1903), Cejador y Frauca (1918, IX), Cuenca (1937), *Catálogo de las obras de teatro español del siglo XIX* (1986) de la Fundación Juan March, Gullón (1993) y Vargas-Zúñiga, Romero Ferrer y Bajo Martínez (2002).

Por otro lado, la figura de Manuel Reina ha ocasionado estudios específicos como los de Aguilar y Cano (1892a; 1892b; 1897a: 649-685; 1897b), González y Sáenz (1895: 174-188), Ory ([1916]), Aguilar Piñal (1960, 1968), Pérez-Poiré (1966), Criado Costa (1979a, 1979b, 1982), Gallego Morell (1987a, 1987b, 2000), Roldán Ruiz y Valenzuela Jiménez (1987) o Carnero (2009). En esta línea, su bisnieto Reina López se ha ocupado de reconstruir minuciosamente la biografía (1985; 2005a, 2005b), estudiar y catalogar la obra poética (2005b) y publicar una edición facsimilar de *La Diana* (2005c), así como de reeditar en un libro dos poemarios: *La canción de las estrellas. Rayo de sol y otros poemas* (1984), Cardwell hizo lo mismo con *La vida inquieta* (1978). Todos los trabajos de Reina López que ven la luz en 2005 tienen la intención de rendir homenaje a Manuel Reina con motivo del centenario de su muerte, así como el congreso internacional que se celebra en Puente Genil dicho año y que desemboca en el libro *Manuel Reina en el centenario de su muerte* (2007), coordinado por Porro Herrera y Sánchez Dueñas, donde, además de las intervenciones de críticos y poetas como Romero Tobar, Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena o Pablo García Baena, se reúnen las de teóricos que ya habían estudiado al poeta como Aguilar Piñal, Reina López, Carnero y Criado Costa.

Toda esta tinta corrida a favor de investigar la creación original de Reina contrasta con el lacónico apartado crítico dedicado a la traducción. Este espacio lo llena, por un lado, la breve aportación de Masseau (2007a: 131-132; 2007b; 2010) sobre la actividad traductora en *La Diana* y, por otro, los trabajos de Hambrook (1985, 1991) sobre la influencia y traducción de Baudelaire.

Por último, Marcos Rafael Blanco Belmonte ha sido incluido en antologías poéticas como *Antología de poetas andaluces* (1914), de Bruno Portillo y Vázquez de Aldana, y *Poetas españoles del siglo XX* (1922), de Ramón Segura de la Garmilla, además de en antologías de cuentos como *Hojas literarias para niños* (1913), de Manuel Ibarz, y *Por los seres indefensos* (VV. AA., 1925). Pero su participación más significativa al respecto, en tanto que supone la presencia en el canon modernista, se da en *La Corte de los Poetas* (1906) con dos poemas. Motivo suficiente para ser comprendido, además de en el diccionario modernista de Correa Ramón (2001), en otras antologías que se han ocupado del Modernismo, como la que también edita Correa Ramón (2004) y la de Olmo Iturriarte y Díaz Castro (2008) que presenta un

breve análisis de su obra poética, o para que Litvak (1985: 38) lo tome como ejemplo, junto a Manuel Reina, de la poética finisecular que expresa el exotismo islámico. Al igual que ocurre con José de Siles, su traducción no ha merecido hasta ahora profunda atención académica y ha sido un autor, dada su vasta producción original, recurrente en catálogos e índices: Ossorio y Bernard (1903), Cejador y Frauca (1919, XI), Cuenca (1921, 1925, 1937), González Ruano (1946), Sainz de Robles (1953), *Catálogo de las obras de teatro español del siglo XX* (1985) de la Fundación Juan March, Iglesias Martínez (1986), *Catálogo de libretos españoles del siglo XIX* (1991) de la Fundación Juan March, *Catálogo de libretos españoles. Siglos XIX y XX* (1993) de la Fundación Juan March, Gullón (1993), Rodríguez Sánchez (1994), Pascual (1994) y Vargas-Zúñiga, Romero Ferrer y Bajo Martínez (2002).

Finalmente y como estudio previo a mi tesis que agrupa a estos cuatro autores, hay que considerar la tesis doctoral de Miguel Ángel Fera (2013) que anuncia, sin profundizar, la recepción parnasiana en Belmonte Müller, Siles y Blanco Belmonte, así como desarrolla una entrada a Manuel Reina en la que pone en duda su calidad poética al hilo de la renovación ejercida desde la literatura francesa. También hay que tener en cuenta que tanto la producción original como la traductora de estos autores se enmarca en un momento histórico-literario que ha generado desde la crítica literaria una serie de categorías como Modernismo y su consecuente premodernismo que intenta definir a un grupo de escritores reduciendo la relevancia en un cambio de sistema poético. En este sentido conviene recordar la palabra crítica y valorar dichos términos de una manera que exceda a un estado de la cuestión, profundizando en un epígrafe del siguiente capítulo.

Para un ejercicio de conocimiento de la voluntad que mueve los textos de Guillermo Belmonte Müller, José de Siles, Marcos Rafael Blanco Belmonte y Manuel Reina, sin caer en verdades absolutas, exegéticas o hermenéuticas, se hace necesaria una mirada histórica que se pregunte por el modelo de traducción que recorre el sistema literario desde el que escriben estos poetas e indague en el pensamiento finisecular en torno a la actividad traductora, a la vez que sitúe a los poetas-traductores en el diálogo con la renovación modernista y en la corriente lírica andaluza preocupada en la recepción de la cultura extranjera.

### 2.1. Modelo traductor en el Fin de Siglo.

Según el análisis histórico de los modelos de traducción en Francia llevado a cabo por Mounin (1955), en el Romanticismo, periodo de afirmación de las lenguas nacionales, se asiste a un cambio en el ámbito de la traducción: se rechaza el modelo de «les belles infidèles», triunfante durante el Neoclasicismo, hacia una traducción extranjerizante que se perfecciona a finales del siglo XIX. Mounin considera la traducción de Leconte de Lisle de *La Iliada* (1866) como «punta extrema della tesi romantica: rendere tutto il colore del testo originale mantenendone intatti il complesso lessicale, la sintassi, la struttura metrica o ritmica, e conservandone tutta l'atmosfera linguistica, l'impronta della nazione, del secolo e della civiltà in cui il testo è nato» (1965: 56-57). Mounin remite al «Avertissement» de esta traducción donde el editor señala cómo el tiempo de «les belles infidèles» ha acabado: «Le temps des traductions infidèles est passé. Il se fait un retour manifeste vers l'exactitude du sens et la littéralité. Ce qui n'était, il y a quelques années, qu'une tentative périlleuse, est devenu un besoin réfléchi de toutes les intelligences élevées. Le goût public s'est épuré en s'élargissant» (Homère, 1866: [s. p.]). Este modelo de traducción extranjerizante (del que participarán, en alternancia con la «domesticación», los traductores-poetas que ahora estudio) se va a considerar un medio fundamental para la renovación poética de la lengua, tal y como señala Werther Romani:

Lo sforzo di mantenere nell'opera tradotta il maggior numero possibile delle caratteristiche originali apre [...] la strada a un'acquisizione teorica e pratica importante: cioè all'affermazione del valore positivo della potenzialità estraniante della traduzione. Dalla volontà di rendere tutto dell'originale, anche a costo di violentare la lingua d'arrivo, si passa a considerare questa stessa

violenza non come un male necessario, ma come potente mezzo di rinnovamento poetico della lingua stessa (1973: 391).

En España se va a mantener este modelo durante el siglo XIX. En 1822 José María Blanco-White advertía con respecto a la lengua: «Los traductores madrileños parecen empeñados en convertir el idioma español en un dialecto del francés, en una especie de *patois* ininteligible a las dos naciones» (1972: 309). Por supuesto, la evolución de los modelos, como indica Gallego Roca, no es paragonable al caso francés:

Si bien es cierto que Mounin atendía solo a la traducción de literatura greco-latina, me permito extrapolar su esquema al caso español. Es preciso, entonces, retomar la historia de la traducción en Francia desde el Renacimiento que ofrece Mounin. Si seguimos sus categorizaciones observamos cómo en la literatura española conviven, en distintas épocas, las *Belles Infidèles* y las *Belles Fidèles*. Entre las primeras cabe incluir *El Cortesano* de Boscán, las versiones de textos latinos de fray Luis de León y las comedias francesas traducidas por Moratín. Entre las *Belles Fidèles* las traducciones sacras de fray Luis y el *Hamlet* de Moratín. Según esto es necesario discutir la condición histórica de ambos modelos. Ya vimos cómo ser fiel o infiel a un texto es un comportamiento histórico, pero además habrá que tomar en consideración con qué textos, procedentes de dónde y con qué intención se adopta uno u otro criterio (1994: 121).

Una convivencia de modelos que, efectivamente, se encuentra en el siglo XVIII, ya sea en poesía, novela o teatro (Lafarga, 2004: 241-248), y que también se extiende al siglo XIX, donde, por ejemplo, en el teatro romántico, a excepción de las «traducciones literales» de la tipología de Menarini (1982) que retoma Pegenaute (2004: 376-378), «la traducción de obras extranjeras suponía una adaptación a los usos y costumbres españoles, una asimilación a los códigos estéticos imperantes, por lo que en realidad no se corría un excesivo riesgo de extranjerización del teatro autóctono» (Pegenaute, 2004b: 378)<sup>14</sup>.

Un reciente trabajo, también de Pegenaute, sobre el método traductor y la preferencia de verso o prosa durante el siglo XIX, ofrece una serie de textos teóricos en torno a la traducción que indican, por un lado, el dominio de la literalidad frente a la libertad y, por otro, la elección del verso frente a la prosa:

A la vista del corpus analizado, cabe señalar que existe un mayor número de autoridades que abogan por una literalidad en el trasvase (Folgueras Sión 1817, Melchor de Sas 1817, Gómez

---

<sup>14</sup> «Cuando no se llevaba a cabo esta naturalización –“españolización” es el término usado por Larra y Bretón de los Herreros– la obra no complacía a la audiencia» (Pegenaute, 2004b: 377).

Hermosilla 1831, González Bravo 1844, Eugenio de Ochoa 1869, Menéndez Pelayo 1885) frente a los partidarios de una libertad (Gómez Romero 1801, Bazán de Mendoza, Gil 1818). Del mismo modo, son más numerosos los que defienden la traducción en verso (Bazán Mendoza 1816, Nava-Grimón, Folgueras Sión 1817, Melchos de Sas 1817, Gil 1818, Gómez Hermosilla 1831, Querol 1874, Llorente 1885, Menéndez Pelayo 1886) que los que encuentran justificaciones para admitir la traducción en prosa (Ochoa 1869, Hartzenbusch 1870, Montoro 1877, Clarín 1883) (2020: 30-31).

Respecto a la etapa finisecular conviene tener presente que la búsqueda de la innovación y la aceptación de los códigos de las obras extranjeras por parte de un sistema literario indica la crisis del mismo, así como la imposición de los propios códigos a las obras importadas señala el poder del sistema literario y cultural (Even-Zohar, 1978). Si bien ambos modelos coexisten en Guillermo Belmonte Müller, José de Siles, Manuel Reina y Marcos Rafael Blanco Belmonte, todos pertenecen a un sistema literario en crisis que da origen a la renovación poética y al Modernismo español a través de un modelo extranjerizante, una literatura que busca transformarse atraída por la fuerza de un sistema literario extranjero.

Cossío señala en el estudio que le dedica a Manuel Reina:

El mensaje de Baudelaire y el de otros poetas simbolistas, decadentistas o parnasianos no encontraba en nuestra retórica poética molde apropiado para alojarse. La lectura de las traducciones que de tales poetas hacía por esta época Teodoro Llorente, pese a su perfecta fidelidad literal, nada tenían que ver con el carácter y estilo del autor traducido. Para las formas poéticas lo mismo contaban para Llorente, Víctor Hugo que Verlaine (1960, II: 1296)<sup>15</sup>.

No ocurre así en Belmonte Müller, Siles y Blanco Belmonte, que, claramente, distinguen, a través de la métrica, cuando traducen a un autor romántico o a uno anclado en las nuevas corrientes finiseculares. La polimetría, el octosílabo, la combinación de endecasílabos y heptasílabos, así como la extensión estrófica y narrativa en las traducciones de Goethe, Schiller, Musset, Lamartine o Hugo (en un intento de acercamiento a los originales) distan

---

<sup>15</sup> La traducción «Mi sueño familiar» (*Poetas franceses del siglo XIX*, 1906) de Teodoro Llorente se aleja del ritmo y de la musicalidad del original «Mon rêve familial» (*Poèmes saturniens*, 1866): el soneto en alejandrinos franceses se convierte en una combinación de dieciocho endecasílabos y heptasílabos. Díez-Canedo sobre este poema traducido apunta en la dirección que luego seguirá Cossío, la crítica a la falta de distinción del estilo de los autores: «este señor traduce a Verlaine lo mismo que a François Coppée» (*La Lectura*, abril de 1908: 437). De la misma manera, sobre la antología *Poetas franceses del siglo XIX*, Ruiz Casanova expone que Llorente «aunque incluye a algunos simbolistas y parnasianos busca en ellos más el lenguaje poético de su ascendencia literaria que la razón poética del nuevo tiempo que dichos autores representan» (2004: 30). Para profundizar en el Teodoro Llorente traductor, véase Lafarga (2001; 2016), Matino (2011a; 2011b), Pegenaute (2015) y Atalaya (2017a; 2017b; 2018).

mucho, por ejemplo, del soneto y el verso compuesto de arte mayor utilizado para las traducciones de José María de Heredia (en el caso de los tres) o Verlaine (en el caso de Blanco Belmonte): en Belmonte Müller lejos están los doce octosílabos de «La rosa y la tumba (de Victor Hugo)» (Ortí Belmonte, 1952e: 156; doce heptasílabos franceses en el original «Le tombe dit à la rose», *Les Voix intérieures*, 1837) del soneto en alejandrinos «Los conquistadores (de J. M. Heredia)» (*La Gran Vía*, 20/1/1895: [4]; en alejandrinos franceses el original «Les Conquérants», *Les Trophées*, 1893); en Siles las doce estrofas de cuatro versos octosílabos de «Recuerdo. (Traducción [de Lamartine])» (*Lamentaciones*, 1879: 113-115; en dieciocho estrofas de octosílabos franceses el original «Souvenir», *Méditations poétiques*, 1820) distan del soneto en endecasílabos «El lecho (J. M. Heredia)» (*La lira nueva*, 1895: 27; en alejandrinos franceses el original «Le Lit», *Les Trophées*, 1893); y en Blanco Belmonte los doscientos versos endecasílabos en variadas estrofas de «Los infelices (de Víctor Hugo)» (*La poesía en el mundo*, [1907]: 25-32; *El Imparcial*, 10/12/1908b: 3; trescientos setenta y seis versos alejandrinos franceses en el original «Les malheureux», *Les Contemplations*, 1856), las siete estrofas de seis versos decasílabos de «Elogio de las lágrimas (de Víctor Hugo)» (Suplemento de *La Moda Elegante*, 14/9/1904; *La poesía en el mundo*, [1907]: 33-34) o las siete estrofas de doce versos heptasílabos y pentasílabos de «La alegría de la casa (de Víctor Hugo)» (*La Moda Elegante*, 6/9/1904: 388; *La poesía en el mundo*, [1907]: 35-37), se alejan del soneto en hexadecasílabos (8 + 8) «La muerte del águila [de José María de Heredia]» (*La Ilustración Española y Americana*, 30/10/1905: 251; en alejandrinos franceses el original «La Mort de l'Aigle») o del soneto en endecasílabos «Ensueño (pensamiento de Paul Verlaine)» (*La Ilustración Española y Americana*, 28/2/1909: 118; en alejandrinos franceses el original «Mon rêve familial», *Poèmes saturniens*, 1866).

Finalmente, hay que destacar tanto la preferencia de la traducción en verso en la España del Fin del siglo («Los poetas solo en verso pueden y deben traducirse, a condición siempre (esto por sabido debe callarse), de que sea un poeta el traductor», Menéndez Pelayo, 1886: XXVIII) como la influencia de la manera de traducir del Simbolismo francés: Baudelaire y Mallarmé tradujeron a Poe en prosa. Esta última, que lleva ciertos postulados estéticos simbolistas a la traducción (el cultivo del poema en prosa), es la que aplaude Gómez Carrillo en el prólogo a las traducciones que Machado hace de los poemas de Verlaine en 1908:

Machado lo ha puesto en castellano conservándole su alma francesa. Si lo hubiera traducido en verso, lo habría traicionado. Los ritmos y las rimas no pasan de una lengua a otra. Lo que sí pasa, cuando el traductor sabe ser literal y artista, es el espíritu, el saber íntimo, la gracia secreta que está no en las palabras, sino en el fondo misterioso de las frases. Los que no tienen ese fondo

misterioso, no son traducibles [...]. Las palabras no se traducen. Pero Verlaine no es poeta de palabras. Es un poeta de encanto íntimo, de belleza honda, de sinceridad palpitante. ¿No le ha llamado alguien un alma que llora? Un alma es, un alma que llora y que ríe, que grita y que murmura, un alma divina y miserable (Gómez Carrillo, 2007: 25-26)

Gómez Carrillo reconoce, y lo lamenta, el dominio de la traducción en verso en España, a diferencia de lo que sucede en Francia:

Discútese hoy sobre la mayor o menor conveniencia de traducir los versos en verso. En Francia, país de intensa cultura artística, todos creen (con excepción de dos o tres profesores atrasados) que trasladar los versos de una lengua a versos de otra lengua, es convertir el oficio de traductor en obra de traidor. Las estrofas, en efecto, nacen en su forma armoniosa gracias al genio musical de cada idioma, y tratar de pasarlas de un ritmo a otro ritmo es deformarlas. Pero en España la rutina por una parte, y por otra facilidad de versificar, han perpetuado la costumbre de no traducir a los poetas sino en lengua poética [...].

Aquí tengo los poemas de Edgar Poe, traducidos en prosa por Mallarmé, y al leerlos, toda la poesía del gran yanqui angustia mi alma. El mismo Baudelaire, al traducir el *Cuervo* tuvo un instante la idea de hacerlo en verso. En una de sus cartas, publicadas últimamente, dice que le había gustado ensayar en francés el «raro ritmo del poema inglés». Y luego agrega: «Solo que no debe nunca bromearse con esas cosas» (Gómez Carrillo, 2007: 39-40)<sup>16</sup>.

No fraguó la traducción en España desde una propuesta simbolista. Así, se han visto estas traducciones de Machado como una excepción en el Modernismo: «la filípica de Gómez Carrillo contra los traductores en verso está motivada por el deseo de defender la práctica de Manuel Machado contra la general de los poetas modernistas, pero también, y muy particularmente frente al más prestigioso traductor de poesía del modernismo, es decir, de Díez-Canedo, y su concepto y su práctica de la traducción» (Crespo, 1996: 82). Sin embargo,

---

<sup>16</sup> Efim Etkind considera que la herencia de la revolución simbolista que desarrolla las traducciones en prosa y el verso libre ha supuesto una crisis en la Francia traductora: «Cette “révolution” s’est étendue à tous les domaines de la littérature, et donc à la traduction. Mais si, en poésie, le vers libre a été à l’origine d’un certain renouveau, en traduction il a aggravé une crise déjà bien avancée [...]. Quand le même vers libre sert à traduire l’ode de Radistchev, celle de Pouchkine, les hexamètres de Klopstock, de Hölderlin et de Gnéditch, les alexandrins de Lomonossov et de Chamisso, les sonnets de Pétrarque, de Shakespeare, de Mickiewicz, de Rilke, d’Elizabeth Barret-Browning, tout est perdu, on détruit les relations internationales qui unissent entre elles les formes poétiques de diverses nations, on coupe tout lien entre les auteurs et leur nation: ce faisant, on détruit l’idée même de traduction qui se transforme alors en une pure activité mécanique et ne fait que gêner le développement de la littérature» (1982: 29).



Miguel d'Ors no aleja excesivamente a Machado de la costumbre finisecular de traducir en verso:

Machado [...] busca –salvo en el caso excepcional de «Carta» [traducción en verso]– una solución atípica. Tan atípica que él mismo parece no tenerla bien clara. Me explico: según el testimonio de Gómez Carrillo, el poeta sevillano resolvió traducir a Verlaine «en prosa y literalmente» («en prosa rítmica» [...]); pero lo que de hecho llevó a cabo no puede considerarse exactamente una traducción en prosa. Traducción en prosa es la que hizo doña Emilia [Pardo Bazán] de «Colloque sentimental» [...]. Pero Machado opta por una solución intermedia, y extraña, que me atrevería a llamar *versiprosa*, consistente en escribir los versos de cada estrofa de corrido, sí, pero separados por guiones, de modo que son y no son prosa, y son y no son versos (2007: 21-22).

## 2.2. Polémica sobre la traducción. Tensión entre nacionalismo y cosmopolitismo.

A lo largo del siglo XIX la traducción literaria tiene mayor presencia en los géneros más populares: novela y teatro. En gran medida, la novela histórica romántica es traducida, lo mismo que el teatro romántico (sobre todo francés) y el cuento (en la prensa), porque los editores y empresarios ofrecen una exigua retribución económica a los traductores, a la vez que no pagan nada a los dueños de la obra original. En la segunda mitad del siglo la prensa respira de esta dinámica dado que necesita mucho material para rellenar sus páginas y se hace frecuente la tergiversación y fragmentación de piezas teatrales, así como la adaptación de operetas en la boga del teatro lírico, mientras que no se traduce la ópera<sup>17</sup>. Se abona así el terreno donde la traducción protagoniza una disputa (más en el teatro y en la prosa que en la poesía) entre los defensores de esta como renovación de las letras españolas y los detractores de la misma debido a la falta de originalidad de la literatura española al convertirla en copia de las extranjeras, en un contexto en que los autores deben dejar a un lado la creación personal y dedicarse a la traducción si quieren vivir de las letras. De ahí que Larra, con ironía, en «Horas de invierno», publicado en *El Español* el 25 de diciembre de 1836, denuncie la escasez del producto original y el hecho de que la única manera de escribir sea traduciendo:

Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta. Porque no escribe uno siquiera para los suyos. ¿Quiénes son los suyos? ¿Quién oye aquí? [...]. Lloremos, pues, y traduzcamos, y en este sentido, demos las gracias a quien se tome la molestia de ponernos en castellano, y en buen castellano, lo que otros escriben en las lenguas de Europa; a los que, ya que no pueden tener eco, se hacen eco de los demás (1960, II: 289)<sup>18</sup>.

Mesonero Romanos se sitúa en los que consideran a la traducción responsable de la perversión de la lengua y de la dependencia extranjera. En 1840 escribe:

La manía de las traducciones ha llegado a su colmo. Nuestro país, en otro tiempo tan original, no es en el día otra cosa que una nación traducida. Los usos antiguos se olvidan y son reemplazados por los de otras naciones: nuestros libros, nuestras modas, nuestros placeres, nuestra industria, nuestras leyes y hasta nuestras opiniones, todo es ahora traducido. Los literatos, en vez de

---

<sup>17</sup> Para este contexto, véase, entre otros, Ferreras (1973a, 1973b), Montesinos (1966), Palenque (1998c) y Lafarga y Pegenaute (2016a).

<sup>18</sup> Larra, a propósito de la actividad teatral, insiste en varias ocasiones en la preferencia de editores y público por las obras traducidas y, como consecuencia, el inevitable viaje de los escritores a la traducción, medio mejor pagado. Véase Pegenaute (2004b).

escribir de su propio caudal, se contentan con traducir novelas y dramas extranjeros (M., 17/7/1842: 228)<sup>19</sup>.

En el capítulo XVIII de *El frac azul* (1864), de Enrique Pérez Escrich, titulado «Un Traductor, un editor y un primer actor», se parodia magistralmente esta «nación traducida». Elías, un poeta inédito, le pregunta a su amigo Floro quién es ese «ente» que triunfa en los escenarios y Floro le responde:

–Un *Lipendi*... uno de esos que se pavonean por los teatros con ínfulas de escritores, y que todo su talento se halla empaquetado en la librería francesa de Bailly-Baillièrre. Uno de esos traductores que cogen una comedia de un gran maestro francés y le quitan personajes y actos, creyendo que han hecho una gran cosa con semejante profanación, y acaban ellos mismos por convencerse de que la obra que han traducido es suya (1864: 162)<sup>20</sup>.

Las mismas preocupaciones de Larra y Mesonero Romanos se encuentran en el diálogo que mantienen Elías y Floro en este capítulo:

–Chico, los crímenes literarios no están consignados en el Código, y además las empresas prefieren las traducciones... porque son más baratas... y no hay empresario que no lllore a lágrima viva el dinero que le cuesta un original, aunque este le salve de una quiebra.

–Pero esos hombres no son autores dramáticos; para escribir necesitan que antes lo hagan en París (1864: 162).

–Yo no podré convencerme jamás, que un traductor valga lo que un autor original; –exclamó el poeta inédito.

–Vamos, tú eres un neófito que no sabes vivir en esta tierra de promisión; en esta hermosa jaula de Madrid. La cuestión aquí es vivir, y vivir bien, sea por la traducción o por el original.

–¿Pero qué dirán los escritores franceses al saber que las obras que a ellos les ha costado meses de estudio, largas veladas de trabajo, se trinchan, se rajan, se destrozan en España?

–Dicen que en España no hay literatura, y se ríen de nosotros (1864: 163).

---

<sup>19</sup> En el libro *Tipos y caracteres. Bocetos de cuadros de costumbres (1843 a 1862) por el Curioso Parlante* (1881) el apartado «Las traducciones» está fechado en 1840, fecha de escritura; de publicación: 17 de julio de 1842 en el *Semanario Pintoresco Español*.

<sup>20</sup> Según el DRAE *lipendi* quiere decir vulgarmente «tonto, bobo». La voz, desde luego, tiene un sentido de época. Véase, al respecto, Nieto Ballester (2008).

Sin embargo, Leopoldo Alas, *Clarín*<sup>21</sup>, en un estudio sobre «*Numa Roumestan* de Alphonse Daudet», publicado en *La Publicidad* el 22 de diciembre de 1881, en la edición de *Nueva Campaña* de ese mismo año y en *La Diana* de Manuel Reina el 1 de octubre de 1882, asume la importancia de las letras francesas para explicar la renovación literaria en España:

Las producciones de los ingenios franceses contemporáneos son un elemento importante en nuestra vida literaria, por lo que influye en el gusto y la opinión de público y autores, y que, por consiguiente, examinando de tarde en tarde los libros más notables de Francia no se hace más que apreciar uno de los datos que es preciso tener en cuenta al estudiar nuestra transformación literaria (*Clarín*, 1887: 360).

*Clarín* advierte la renovación literaria a través de la traducción, adelantándose a autores como Lefevere (1992) o Guillén (1985). Así en «Las traducciones», texto publicado en *El Progreso* el 8, 9 y 10 de mayo de 1883 e incluido en *Nueva Campaña* (1887), señala: «Cuando en un país hay un renacimiento literario, uno de sus síntomas principales es un gran trabajo de asimilación, mediante el estudio que hacen los más insignes escritores nacionales de los libros extranjeros, pasando a los propios los dechados de arte que nacieron fuera de la patria» (1887: 252). La postura aperturista de *Clarín* se refuerza en 1886, cuando en *La Ilustración Ibérica* pronuncia unas palabras que anticipan las de Unamuno en *En torno al casticismo*: «Venga el aire de todas partes; abramos las ventanas a los cuatro vientos del espíritu; no temamos que ellos puedan traernos la peste, porque la descomposición está en casa» (3/7/1886: 422). Palabras que revelan una literatura en crisis al filo del XIX, condición para que se produzca la apertura, la búsqueda de innovaciones y el abrazo a los códigos de las obras importadas (Even-Zohar, 1978)<sup>22</sup>.

En 1895, año en el que José de Siles descubre al público su primer libro de traducciones (*La lira nueva*), Unamuno publica en *La España Moderna* los cinco ensayos que luego se aunarán bajo el título de *En torno al casticismo* en 1902, proclama de apertura hacia lo moderno y extranjero:

El despertar de la vida de la muchedumbre difusa y de las regiones tiene que ir de par y enlazado con el abrir de par en par las ventanas al campo europeo para que se oree la patria. Tenemos que europeizarnos [...]; que solo abriendo las ventanas a vientos europeos,

---

<sup>21</sup> Los seudónimos, para evitar confusión con nombres reales, irán en cursiva.

<sup>22</sup> Este *Clarín* contrasta con el que, desde su costumbre de elegir a un autor para zaherirlo hasta agotarlo, censura y reprime las innovaciones de Salvador Rueda por hacer gestos parisinos (Beser, 1968; Cachero, 1983; Palenque, 1993a).

empapándonos en el ambiente continental, teniendo fe en que no perderemos nuestra personalidad al hacerlo, europeizándonos para hacer España y chapuzándonos en pueblo, regeneraremos esta etapa moral. Con el aire de fuera regenero mi sangre, no respirando el que exhalo (Unamuno, 1957: 143-145).

La regeneración se producirá «abriendo el pecho y los ojos a las corrientes todas ultrapirenaicas y sin encerrarse en capullos casticistas» (Unamuno, 1957: 146). Más tarde, en julio de 1901, en el artículo «*España contemporánea*, por Rubén Darío» publicado en *La Lectura*, Unamuno vuelve a utilizar el símil eólico, aplaudiendo al poeta nicaragüense por su cosmopolitismo: «Revélase en él un espíritu sensible, abierto a todos los vientos y reflejando cuantos ecos le han herido» (julio de 1901: 119).

La polémica continuará a comienzos del siglo XX<sup>23</sup>. Entre los defensores de la actividad traductora destaca Díez-Canedo con textos como el siguiente:

Pero un traductor, dicen que está siempre en condiciones de inferioridad. Se tiene a menos esta labor de segunda mano, supuesto lo sea. Se olvida que así entran en la poesía de los pueblos voces y formas de los demás y que en los dominios espirituales no hay conquista estéril. Y no se tiene en cuenta la victoria que significa ceñir en palabras estrictas un pensamiento dado, ni que para interpretar a un buen poeta creador se requiere un buen poeta receptivo. Se achaca, en general, el escaso valor de las traducciones, a las traducciones malas, que tanto abundan, y en las traducciones versificadas, mucho más (1918: V-VI).

Díez-Canedo, al igual que *Clarín*, entiende la traducción como renovación literaria: «El contacto con otra civilización, con otro pensamiento, no absorbe los propios; únicamente los modifica, y siempre en sentido progresivo» (17/1/1918: 9-10).

Como se puede observar la tensión entre el nacionalismo y el cosmopolitismo recorre el siglo XIX y continúa en el XX. Dicha tensión se observa magníficamente en los versos del poema «Retrato» (*El mal poema*, 1909) de Manuel Machado: «Medio gitano y medio parisién –dice el vulgo–, / con Montmartre y con la Macarena comulgo» (Machado, 2007: 135). En este sentido, resulta muy significativo la cantidad de poetas andaluces influidos por las corrientes finiseculares extranjeras y que, sin embargo, van a rechazarlas abiertamente para afrontar la tradición española desde una óptica castiza, como es el caso de Miguel de Castro,

---

<sup>23</sup> Para la continuidad de esta polémica a comienzos del siglo XX, véase Gallego Roca: «Afrancesados y europeizantes» (1996: 25-28).

Ricardo León o Urbano Carrere (Correa Ramón, 2001). Sonados son los casos de Salvador Rueda o Antonio de Zayas, en quienes me detendré más adelante.

### 2.3. ¿Premodernismo o Modernismo?

Buena parte de la crítica sitúa la fecha fundacional del Modernismo en 1899, con la segunda llegada de Rubén Darío a España y su recibimiento como maestro por parte de Juan Ramón Jiménez y Francisco Villaespesa, pero lo cierto es que antes de la primera llegada de Darío a España en 1892 ya se estaban produciendo renovaciones poéticas en la península, con los ojos puestos en Francia. Este hito, que para la Historia de la Literatura Española marca un antes y un después, ha hecho que la crítica arroje fuera del Modernismo a poetas como Manuel Reina, Salvador Rueda o Ricardo Gil, apostando por términos como «postrománticos», «coloristas», «casticistas» o «premodernistas». Definiciones parciales, interesadas e injustas que, sin duda, hacen deslucir su aportación renovadora. Me pregunto cómo es posible que el enorme eco de las nuevas poéticas francesas en España se reduzca a dos viajes del gran poeta nicaragüense a España. Tal y como señala Cardwell, cuestionando la comparación de Darío con Garcilaso que hizo Dámaso Alonso<sup>24</sup>: «El monumental impacto francés y europeo sobre el modernismo se reduce a un coincidente encuentro entre dos poetas. Este rasgo estilístico tiene el efecto de marginar y reducir la importancia de la dimensión internacional del movimiento» (1995: 22).

Ya González Blanco (1908), a propósito de Rueda, y Díez-Canedo (21/7/1923), refiriéndose a una serie de autores entre los que incluye a Reina, Rueda y Gil, destacan la actitud renovadora antes de la llegada de Darío a España. Max Aub opina que «el modernismo fue una evolución natural de la poesía española, y sin la presencia de Rubén Darío se hubiese efectuado de manera parecida» (1954: 20-21)<sup>25</sup>. Luis Cernuda, en la misma línea, declara: «¿Por qué no reconocer entonces que en España hubo poetas “modernistas” antes de que Darío trajera el modernismo de América a España?» (1957: 65). Sin embargo, el poeta dominicano Max Henríquez Ureña aparta a Reina, a Rueda y a Gil del Modernismo; a propósito de Reina dice: «Y aunque a veces se ha querido señalar puntos de contacto entre Reina y el modernismo, lo cierto es que, a pesar del esmero que ponía en la forma, ningún nexo lo ata ni aproxima siquiera al movimiento modernista» (1954: 36). Los intereses por construir un tipo de Historia de la Literatura son diferentes según qué orilla del Atlántico.

---

<sup>24</sup> «Con las *Prosas profanas* (1896) de Rubén Darío, llega a España todo un siglo de poesía francesa. Creo que desde aquel día de Granada –la conversación de Garcilaso con Navagero– no hay un momento más de vaticinio ni más lleno de luces virginales de aurora» (Alonso, 1952: 52).

<sup>25</sup> Idea que también hacen suya Jorge Urrutia (2008 [1995]: 196), Navas Ruiz («aun sin Rubén la poesía en lengua española se hubiera abierto a la modernidad», 2000: 54-55), Gallego Morell («con Darío y sin Darío hubiésemos tenido Modernismo», 1987b: 378) y Luis Alberto de Cuenca («para llegar a Francia desde España resulta innecesario dar un rodeo por Hispanoamérica», 2007: 97).

Relevante resulta la acuñación del concepto «premodernista», derivado de entender el Modernismo como movimiento inspirado por Rubén Darío y no como manifestación poética diversa fruto de la tensión finisecular entre lo nacional y lo cosmopolita. Así lo entiende Aguilar Piñal (1960; 1968) que, respondiendo a la tesis de Henríquez Ureña y a otras como la de Manuel Pedro González (1963) que excluyen la participación de los españoles en la génesis modernista, reivindica el uso de «premodernismo» para hablar de las influencias de ciertos poetas en el modernismo rubeniano:

Es fácil advertir en esta postura crítica el orgulloso sentimiento de independencia que ha dado aliento a las naciones americanas. Sin embargo, creo que la polémica en torno al tema podría desvanecerse con solo volver a plantear el problema sobre bases nuevas. Ante todo, se hace preciso evitar el confucionismo producido al encuadrar bajo el epígrafe de *modernismo* tendencias diversas, o al menos no unificadas, en el ámbito literario de España y de Hispanoamérica [...]. Me parece bien claro que no todas las fases de este movimiento se pueden agrupar bajo el lema *modernismo* literario, cuya plenitud se alcanza solo en los primeros años del siglo XX. Habría que dar carta de naturaleza al término premodernismo, o bien, acuñar algún otro que sirviese de eslabón entre el romanticismo y el modernismo propiamente dicho (Aguilar Piñal, 1968: 105)<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> El otro término que propone Aguilar Piñal es «idealismo colorista», siguiendo la estela de Andrés González Blanco (sobre Rueda: «un poeta colorista, un poeta pintor, un poeta de los externos», 1908: 18) y Juan Ramón Jiménez («Los maestros “coloristas” eran D. Manuel Reina, de Córdoba, que caía del segundo Parnaso francés, y Salvador Rueda, predecesor de Darío, quien fue partícipe del “colorismo” antes de su gran gloria individual», *El Sol*, 9/4/1933: 2). El propio Rueda habló de la «Escuela del color» (1900: 18) y así definió «color»: «transmitir a la obra de arte *la real e íntima poesía de los seres y las cosas*, en el sentido *general*, o en el limitado de una *región*, pero expresada esa poesía según el léxico y modo de sentir y de ver, que ya son peculiarísimos de la escuela» (1900: 21). En la cuestión del eslabón, del tránsito, insiste Giovanni Allegra, calificándola de «poesía di transizione» (1982: 108-112), siguiendo a Federico de Onís: «Transición del romanticismo al modernismo: 1882: 1896» (1934: 1-139). Ya Díaz-Plaja se refirió a Reina como «poeta de transición» (1951: 278), etiqueta con la que no está de acuerdo Gallego Morell: «No, Manuel Reina no es un poeta de transición: “Yo amo el champagne, como adoro / las perlas, los ricos trajes, / las joyas y los encajes, / la seda, el marfil y el oro”. Estos versos son del libro *Andantes y allegros* [sic] de Manuel Reina, publicado en Madrid, ¡en 1877! Ese año Rubén Darío todavía no había publicado nada, ni siquiera ha adoptado su nombre poético, ni todavía han asomado sus primeros versos en el diario *El Termómetro* de la ciudad de Rivas. Su tío-abuelo el coronel Félix Ramírez, “El Bocón”, le enseña a andar a caballo, comer manzanas de California, beber champagne de Francia y leer libros ilustrados. Pero hasta 1886, cuando el volcán Momotombo arroja sus cenizas sobre Managua, no marchará el poeta a Chile; su voz está entonces salvada para hacer el Modernismo pero en español, pese al ambiente afrancesado de la ciudad de Santiago. Cuando Darío llega a Chile hacía nueve años que había escrito Reina: “Yo amo el champagne, como adoro / las perlas...”. El champagne, el encabalgamiento que valora las *perlas* y *adora* en salto de verso a verso. La crítica posterior tenía que desconcertarse. Pero lo que no era ese poeta cordobés era un poeta de transición. Tenía ya en la mano toda la utilería que Darío iba a suministrar después. [...], llegaba ya entonces para cuantos escribían y sentían vocación literaria un universo poético nuevo. Se llamaría Modernismo, llegaba con ellos o con otros. La transición quedaba para los postreros y rezagados románticos» (1987b: 379-380). Asimismo, Vicente Gaos advirtió que «el concepto de épocas y escritores de “transición” envuelve un absurdo y



Señala Marta Palenque: «El calificativo “premodernista” resulta, por otra parte, confuso en tanto en cuanto lo modernista en poesía se entiende como de raíz americana, de aquí que se rechace el posible adelanto de algunos poetas precisamente por parte de los autores americanos» (1990a: 179). Visto así lo «premodernista» es lo anterior a la influencia de Darío en España, es decir, lo que queda fuera del Modernismo.

El término «Premodernismo» ha sido utilizado por críticos como Guillermo Díaz-Plaja (1951), José María de Cossío (1960, II: 1283-1342), bajo el epígrafe «Al borde del Modernismo», o Donald Leslie Shaw (1973). Incluso se ha llegado a definir como corriente poética, así para Katharina Niemeyer «la contradictoria valoración del “Premodernismo” depende de la falta de consenso acerca de los rasgos que habrían de verse como típicos de las obras “premodernistas” como tales y como representantes de una corriente poética» (1992: 17). Precisamente Niemeyer, en su libro *La poesía del premodernismo español* (1992), defiende que estos poetas no son modernistas, pues aceptan los ideales castizos y tradicionalistas de la burguesía, y distingue entre premodernistas y modernistas. Para ella los premodernistas son Manuel Reina, Salvador Rueda, Ricardo Gil, Carlos Fernández Shaw y Manuel Paso; y los modernistas Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Manuel y Antonio Machado, Gregorio Martínez Sierra, Ramón Pérez de Ayala, Francisco Villaespesa y Antonio de Zayas. Un criterio de distinción sería el siguiente: «El aprecio del “casticismo” es, pues, el reverso del rechazo del Modernismo, que se considera como movimiento que a través de su ruptura con las normas estético-poéticas cuestiona los valores nacionales y la hegemonía cultural de España en el mundo hispánico. El criterio patriotero juega un papel esencial en la discusión y valoración estéticas de la época» (1992: 391)<sup>27</sup>.

Si «el principio del casticismo no es en el fondo otra cosa que la adaptación del nacionalismo al campo de la literatura» (Niemeyer, 1992: 59) no se puede eludir la parte de la obra de Darío que aplaude los valores nacionales y la grandeza de la nación española («Salutación al optimista», «Al rey Óscar», «Cyrano en España» y «Letanía de Nuestro Señor Don Quijote», de *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* de 1905). Hay que recordar sonetos, no recogidos en libro, como «España»: «Que la raza está en pie y el brazo listo / que va en el barco el capitán Cervantes, / y arriba flota el pabellón de Cristo». O aquel

---

es recusable como instrumento teórico en historia literaria. ¿No es la historia constitutiva transitoriedad? En el fondo, el término, por ejemplo, de “prerromántico” no tiene más justificación que la que tendría llamar a los barrocos “preneoclásicos”, o a los románticos “prerrealistas”, y así sucesivamente» (1959: 157). Desde esta lógica, que lleva a entender a los románticos también como «premodernistas», no tiene sentido llamar «premodernistas» a unos autores que rompen manifiestamente con el Romanticismo.

<sup>27</sup> A propósito de Manuel Reina, Guillermo Carnero asume la misma tesis (2007).

otro que comienza: «Yo siempre fui, por alma y por cabeza, / español de conciencia, obra y deseo / y yo nada concibo y nada veo / sino español por mi naturaleza». Un Darío que asiste con Rueda a los toros: «Salvador Rueda, no hallando otra cosa mejor que decirme de su torero, me clava: “¡Es Mallarmé!” Vamos, pues, a los toros» (Darío, 2013: 143). Y lo hace saber en «¡Toros!», crónica publicada en *La Nación* (Buenos Aires) el 12 de mayo de 1899, y recogida más tarde en *España Contemporánea* (1901), donde se combinan lo castizo y el imperialismo español: «Y comprendí el alma de la España que no perece, la España reina de vida, emperatriz del amor, de la alegría y de la crueldad; la España que ha de tener siempre conquistadores y poetas, pintores y toros» (Darío, 2013: 150). Asimismo, una mezcla de casticismo y modernismo podría definir el poema «Elogio de la seguidilla», publicado en *El Liberal* en 1893, poema en el que también aparece Rueda.

Tampoco se puede obviar que Antonio de Zayas escribe poemas castizos y anclados en la tradición española e, incluso, se manifiesta en contra del Modernismo (véase «El Modernismo» y «Carta a un literato insigne, dedicándole el primer ejemplar de *Paisajes*», en Antonio de Zayas, 1907). Zayas en «El rosario» (*Paisajes*, 1903) combina el contenido casticista con una métrica parnasiana<sup>28</sup> y sus siguientes libros se lanzan sin pudor hacia el patriotismo, el catolicismo y el imperialismo, coincidiendo con el cambio que Díaz-Plaja (1951: 126) apunta en las filas modernistas hacia 1907 a favor, por un lado, de la sencillez y el intimismo y, por otro, de lo castizo y lo nacional, «Modernismo domesticado» para Mainer (1988). Es por ello que Amelina Correa Ramón habla de «Modernismo tradicionalista» (2005: 51) en Zayas, al igual que Ara Torralba (1996), y por la misma razón, habla de «modernismo castizo» en Ricardo León<sup>29</sup>.

De la misma manera en Manuel Machado se respira esta contradicción. Un poeta que en *La Guerra Literaria (1898-1914)* quita valor al Modernismo, rebajándolo a «una revolución

---

<sup>28</sup> El segundo de los sonetos: «Las mozuelas tocadas con las negras mantillas, / y las viejas tapando con pañuelos sus canas, / acompañan las notas lentas de las campanas / con las notas discordes de sus voces sencillas. // Inconscientes ahogan, al orar, las chiquillas / de las viejas las voces con sus voces lozanas, / y cerca de unos niños descalzos dos hermanas / enfermeras murmuran su oración de rodillas. // Conmovido, a las puertas de mi conciencia llamo, / y me acuerdo con pena de mis vanos placeres, / y comprendo la nada de pasados cariños. // Y, fijando los ojos en la Virgen, exclamo: Señora, dame el simple fervor de esas mujeres, / Señora, dame el alma ingenua de esos niños» (Zayas, 1980: 27). Y el tercero: «A tu piedad sin mácula mi corazón se entrega, / exhausto de esperanzas, punzado de dolores; / Tú eres la Santa Madre del Dios de los amores, / yo soy el hijo pródigo que arrepentido llega. // El hijo que la media luna que huellas riega / con lágrimas y pídete, como en días mejores, / la fe con que contemplan tu faz los labradores, que ante tu altar envían los pueblos de la vega. // La fe de mis abuelos, esa fe, esa alegría, / que, aun abatida y triste, guarda la patria mía, / y suavemente corre por los campos en calma... // La fe, que es el tesoro del pobre campesino / y va, como una estrella, señalando el camino / que conduce hasta el puerto de salvación del alma» (Zayas, 1980: 27).

<sup>29</sup> Para esta dualidad en Zayas, véase también Villena (1988) y Mansberger Amorós (1992).

literaria de carácter principalmente formal» (1913: 32). Recuerdo, además, los versos, recogidos en el epígrafe anterior, del poema «Retrato» (*El mal poema*, 1909): «Medio gitano y medio parisién –dice el vulgo–, / con Montmartre y con la Macarena comulgo» (Machado, 2007: 135).

Sin embargo, Niemeyer que sí ve el casticismo en Reina, Rueda o Gil, no lo ve en estos poetas. Esta falsa dicotomía (casticismo: premodernismo/cosmopolitismo: Modernismo) excluye de cualquier renovación a través de lecturas extranjeras a Reina, un poeta tan cosmopolita y con un concepto nada nacional de la literatura (como analizaré, Reina elabora una tradición literaria propia que no entiende de fronteras nacionales): «Así pues, el principio del “casticismo” se define esencialmente por la exigencia de que la poesía se oriente hacia la tradición poética nacional canonizada. La originalidad fuera de sus moldes y la innovación mediante la adaptación de modelos poéticos extranjeros quedan definitivamente excluidas» (1992: 59).

Asimismo, la lectura del Modernismo como ocurrencia exclusivamente rubeniana lleva a la crítica a plantearse quién influye en quién:

Los «premodernistas» se integrarían en la norma literaria establecida y por ello, a pesar del aprecio inicial de los más jóvenes, no resultarían modélicos para estos. Más bien fueron los más jóvenes los que pudieron influir a los mayores en ciertos aspectos por representar una visión de la poesía –y de la realidad– contra la cual la gente nueva trataba de erigir una ruptura basada en los modelos franceses del parnasianismo y del simbolismo, así como en el ejemplo de los modernistas hispanoamericanos (Olmo Iturriarte y Díaz Castro, 2008: 21).

Esta lectura incide en infravalorar la renovación poética de estos autores, posicionándolos en una actitud pasiva, los cuales si no llega a ser por los poetas más jóvenes e hispanoamericanos nunca hubiesen accedido a las nuevas estéticas francesas. Pero aún se puede infravalorar más:

El «premodernismo» [es] una construcción a posteriori. Es decir, un intento por encontrar en la poesía del pasado una tradición propia. Los poetas modernistas leen la poesía del período anterior, y la leen, naturalmente, en clave modernista, subrayando unas veces, descubriendo otras, aspectos novedosos que habían pasado completamente desapercibidos para sus contemporáneos. Es decir, que el Modernismo castellano se creó su propia tradición peninsular releendo la literatura anterior con una mirada nueva. Ahora bien, lo importante es que los modernistas, al hacer esta lectura, pusieron al descubierto en las obras de estos poetas la presencia de un lenguaje poético diferente,

de una nueva retórica, que contrastaba de manera más o menos radical, según los casos, con los códigos retóricos vigentes en la Restauración (Vizoso, 2008: 44).

Es decir que cuando Juan Ramón Jiménez, siguiendo al Valera que en 1901 descolló a Reina y a Emilio Ferrari entre «los parnasianos de España» (1901: 101), escribe en 1905 la «Elejía accidental por Don Manuel Reina», con motivo de la muerte del poeta pontanés, y lo llama «parnasiano impecable» (Jiménez, 1961: 36) responde más a una mala lectura que a una definición de la voluntad renovadora<sup>30</sup>. Quizá, si atendemos de manera general a su obra, Reina no sea un impecable parnasiano como se ha escrito: «El parnasianismo de Reina, a diferencia del de sus contemporáneos –y, sin duda, modelos– franceses, tiene un trasfondo subjetivo como lo demuestran los ejemplos en los que una evocación culturalista se conecta con un sentimiento personal del autor. Al contrario de la fría noción de “distancia” que encontramos en los poemas de Heredia o de Leconte de Lisle, Reina trasvasa su alma al texto evocado y se deja penetrar por él» (Díaz-Plaja, 1967: 53); «Aunque su preocupación por la forma y su lealtad a Núñez de Arce le valieron el mote de parnasiano, no puede ser tenido como tal desde el momento en que pone al desnudo sus emociones y huye de la frialdad marmórea tanto como del abstracto simbolismo» (Aguilar Piñal, 1968: 109)<sup>31</sup>; y Juan Ramón Jiménez vio mucho antes la marca subjetiva en el parnasianismo de Reina: «Su interior de damascos, copas de Bohemia y diamantería más o menos aproximadas, todo a una música italiana, galante y como dolorida. Pero en esta falsedad, entre estas decoraciones artificiosas, estaba, rojo, su corazón» (Jiménez, 1961: 36); incluso Marcos Rafael Blanco Belmonte la definió como el elemento que elevaba la poesía del pontanés por encima de la de Heredia: «Poeta superior en todo al parnasiano Heredia: superior en pompa y originalidad de imágenes, superior en aliento patriótico, y superior, principalmente, en el calor de sentimiento y en la humana palpitación que supo infundir a sus creaciones» (Blanco Belmonte, 20/10/1928: 10).

---

<sup>30</sup> Díez-Canedo, siguiendo la senda juanramoniana, anotó a propósito de Reina que «la profusión de pedrerías y el atavío zoral de esos versos nos parece hoy, en suma, bastante frío, y llega a cansarnos. No ha dejado de hacerle impresión el apresto de los parnasianos franceses» (*España*, 21/7/1923: 3), aunque años antes declaró que en Reina, «discípulo declarado de Núñez de Arce, el *parnasianismo* es más de temperamento que de imitación reflexiva» (*Revista de Libros*, 1914: 63).

<sup>31</sup> Acierta Aguilar Piñal al afirmar: «El estilo lingüístico de Reina se mantiene constantemente dentro de la lógica. Todos sus pensamientos pertenecen al campo de lo racional. No hay, por consiguiente, influjos oníricos que den un carácter subconsciente a sus composiciones. Los “sueños” de Reina no son realmente sueños, por cuanto sus imágenes son perfectamente nítidas y racionales. Son más bien divagaciones de imaginación despreocupada, pero bien despierta. El poeta sabe perfectamente delimitar lo que ve, sin confusas difuminaciones simbolistas» (1968: 77). Aunque no tuvo en cuenta «La musa verde» y el ajeno «como el ojo de un tigre, o las ondas / de un lago sereno» (Reina, *La Diana*, 22/5/1883: 14).

Pero, hay que recordar que los propios parnasianos expresaron esta tensión entre el sujeto y el objeto:

La idealización de la belleza femenina transfirió a la temática amorosa y erótica ciertas sugerencias propias, tal el conflicto implícito entre lo material y lo espiritual, entre la descripción plástica del objeto y la actitud emocional del sujeto. Ello desembocó con mucha frecuencia en una tensión que trascendía los límites de la impasibilidad parnasiana. Armand Silvestre, en sus «Nouveaux sonnets païens» evocaba el carácter divino y divinizado de la castidad de la mujer: «L'amour des Cieux a fait chaste ta nudité: / Sous tes contours sacrés la fange maternelle / Revêt la dignité d'une chose éternelle / Et, pour vivre à jamais, s'enferme en la Beauté». Pero aquella castidad resultaba comparable en su perfecta carnalidad a la del mármol, a la un vaso incrustado de rubíes, a la de la flor de lys y, en fin, a la de la nieve y el hielo. Al valerse del motivo de la bella dormida, la *belle endormie*, Silvestre confiere a la perfección impasible del desnudo femenino un hábito *dramático*; una dialógica en la cual se entrecruzan el impulso sexual del sujeto y la frialdad mortal del objeto arquetípico: «L'amour qui te fait vivre est celui qui me tue; / Car ta sérénité cruelle de statue / N'est qu'un leurre où sans fin s'épuise mon souci» (Feria, 2016:80).

Y a esto hay que añadir que, a pesar de la producción de poemas como «A Horacio» (*La vida inquieta*, 1894) que Díaz-Plaja pone como ejemplo de un parnasianismo con «trasfondo subjetivo»<sup>32</sup>, no se puede obviar que «La musa de Teófilo Gautier»<sup>33</sup>, publicado en *La Diana* en 1882, sea un poema impecablemente parnasiano, de esos a los que Juan Ramón se refirió con la metáfora parnasiana del escultor: «talló sonetos acabados» (1961: 36)<sup>34</sup>. Por otro lado, Niemeyer sostiene que la «Elejía» es un ejemplo de la voluntad de los modernistas por oponerse a los premodernistas y que, por tanto, es «algo maliciosa» (1992: 328). A mi juicio,

---

<sup>32</sup> «En la profunda copa reluciente / de tus versos dorados, gran latino, / el néctar de tu numen peregrino / bebió mi corazón adolescente. // Tú me enseñaste a amar el bien presente, / las hermosas de cuerpo alabastrino, / la sagrada amistad, el áureo vino, / el verde campo, el patriotismo ardiente. // Tú, en horas de cansancio y amargura, / mitigaste mis lúgubres dolores / con tus máximas llenas de dulzura. // Por ti yo desdeñé pompas u honores, / y soy feliz con mi existencia oscura / entre pájaros, árboles y flores» (1894: 200).

<sup>33</sup> Recuerdo el primer cuarteto: «Esculturales, plácidas y hermosas, / entre brillantes telas damasquinas, / se destacan sus formas peregrinas / como estatua gentil hecha de rosas» (1/6/1882: 13). En este poema y en el de igual título de *Robles de la selva sagrada* (1906) me detendré en el apartado de Reina.

<sup>34</sup> Aguilar Piñal rebaja el parnasianismo de Reina mermando el de Gautier, del que opina que «conserva demasiado lastre romántico» (1968: 89). Es por ello que «Reina sería parnasiano en la misma medida en que lo fuera Théophile Gautier» (1968: 89). Con respecto a la etiqueta que le cuelga Juan Ramón, Cejador y Frauca la utilizó con Zayas: «Artista parnasiano, impecable» (1919, X: 220). Parece que, a diferencia de Reina, la impecabilidad de Zayas está a salvo, aunque Antonio Machado predijo, a propósito del anunciado *Paisajes* (que se publicaría en diciembre de 1903), un parnasianismo que se desinflaba: «Tal vez en él nos diga algo de su íntimo sentir, porque, enfrente de la naturaleza, no es posible ser impersonal, ni completamente *parnasiano*» (*El País*, 3/8/1903: 2).

hay malicia en tanto que distancia poética, pero también hay homenaje y respeto en tanto que acercamiento y reconocimiento poético: «El rey era, entonces, Manuel Reina. Parnasiano impecable, con la exaltación exterior de aquel Leopardi que tuvo una estrella en su joroba, fue nuestro Leconte de Lisle, corazón de mármol y rosas –menos frondoso que el corazón del poeta francés–, alma vacía a fuerza de suntuosidad [...]. Leyó a Baudelaire –mérito raro en su tiempo– y puede decirse que vivió siempre en Venecia, a la luz de la luna [...]. Fue, repito, el poeta lírico de su jeneración, con su parnasianismo pseudoclásico, con todo lo que se quiera» (Jiménez, 1961: 36)<sup>35</sup>.

Para Niemeyer «el término parnasianismo en la crítica se ha empleado de modo algo inflacionista» (1992: 164) refiriéndose concretamente a la lectura parnasiana del *Jardín de los poetas* (1899b) de Reina por parte de José María Cossío. Cito el análisis de Cossío:

Reina deja de preocuparse por la naturaleza y el mundo circunstantes y pretende un lirismo que podríamos llamar de segundo grado: el promovido por poetas y libros. Su sentimiento directo es el de estos autores y estos libros, que relacionará a veces con su propio sentimiento lírico, pero que las más expresará con impasibilidad auténticamente parnasiana. Porque lo característico del parnasianismo, en último lugar, es precisamente la reproducción de pasiones o ambientes a través de un intermediario, gran poeta o gran artista. Sin estos el parnasianismo no hubiera podido existir [...]. No se trata de recibir la impresión del mundo en torno, sino del mundo previamente interpretado por un poeta. Esta interpretación es la que lleva Reina a su verso. La impasibilidad lírica del poeta no admite más expresión que la presumible por la elección que puede señalar sus preferencias. Por ello, en estos versos es en los que creo que hace poesía parnasiana, sin que para ello precisara una lectura detenida o un intento de imitación de Leconte de Lisle o de Heredia, si bien me inclino a creer que los conocía, aunque no sé con qué profundidad. El verso es también marmóreo, como se dijo de aquellos poetas, pero le falta la heroica sobriedad de aquellos modelos –si lo fueron– sustituida aquí por una rotundidad muchas veces prestada por el relleno de adjetivos o epítetos innecesarios y a veces viciosos (1960, II: 1298-1299).

Como se puede apreciar, Cossío no es que llame parnasiano a Reina, pero no se atreve a negarle unas lecturas y unas influencias parnasianas, como tampoco lo hizo Onís:

---

<sup>35</sup> Emilia Pardo Bazán, en *La Ilustración Artística*, también lo compara con Leconte de Lisle: «Había en él el espíritu de un parnasiano, de un cincelador de la rima (si no había el estatuario vigor, digno de Fidias, de un Leconte de Lisle)» (Pardo Bazán, 28/8/1916: 554). A propósito de lo autobiográfico y lo subjetivo de la lírica de Reina, Gallego Morell opina que «no llevaba razón Juan Ramón Jiménez al presentar a Reina como nuestro Leconte de Lisle» (1987a: 386). Mantengo la ortografía juanramoniana.

Dentro de las tendencias, demasiado definidas, que los grandes poetas españoles del siglo XIX impusieron al último cuarto de siglo, Reina sigue la de Núñez de Arce; pero su estudio de la poesía parnasiana francesa le permitió llevar la poesía de aquel, que es la fuerte forma nacional correspondiente al parnasianismo, hacia un parnasianismo más débil, pero más moderno (1934: 22; ed. facsimilar por García Morales, 2012).

Sin embargo, Niemeyer niega cualquier contacto con el Parnasianismo en *El jardín de los poetas*. Que se recree la inspiración de los poetas, «en contra de la estética parnasiana, estética antiinspiracionista» (Niemeyer, 1992: 164), y se lea al artista desde el genio romántico no es motivo para negar dicho contacto; en todo caso, puede servir para negar su impecabilidad. En general, Niemeyer obvia *l'art pour l'art*, la metaliteratura tan característica de Gautier (por ejemplo, «Carmen», de *Émaux et Camées*, 1852; «Thébaïde», de *La Comédie de la Mort*, 1838b, donde se menciona a Ofelia y a Hamlet; «Notre-Dame», de *La Comédie de la Mort*, donde el poeta accede a la catedral con el libro de Hugo en el bolsillo; «Dédain», de *La Comédie de la mort*, donde se admira el genio de Goethe, Byron y Shakespeare), la imitación impecablemente parnasiana de la pluma de Gautier en *La Diana* (1 de julio de 1882) y en *Robles de la selva sagrada* (1906), y los retratos de figuras como Poe y Baudelaire (al que llega a traducir, no olvidemos), en *La vida inquieta* y *Robles de la selva sagrada*, respectivamente, fruto de la afinidad estética del Reina interesado en el malditismo y el mundo bohemio, tema que atraviesa su obra poética. Volviendo a *El jardín de los poetas*, Miguel Ángel Fera define como «uno de los rasgos definitorios del culturalismo parnasiano, la poematización de la historia de la literatura» (2016: 77), que es precisamente lo que hace Reina en este libro sobre el que Almudena del Olmo Iturriarte y Francisco J. Díaz Castro opinan que «constituye una de las primeras muestras de retratos literarios en verso siguiendo la tradición parnasiano-simbolista francesa» (2008: 70). Por el contrario, Niemeyer rechaza que sea una expresión del Modernismo que está naciendo y afirma que este tema no es tan original en relación con la poesía española decimonónica (1992: 163)<sup>36</sup>, contradiciendo a Díaz-Plaja: «La originalidad de Reina, que Rubén exalta, estriba en ser el primer ejemplo de “poesía sobre poesía” que hallamos en nuestra literatura» (1967: 42); «[sus versos son] ejemplos de buen acierto en el manejo de una poesía culturalista que Manuel Reina fue, entre

---

<sup>36</sup> También redujo su importancia Giovanni Allegra: «Quel che più sembra anticipatorio nella poesia di Reina non è tanto l'accumulo “culturalista” di mani letterari invocati come falange maestra e testimoniale, senz'altro indizio di scelta oltre quello di appartenere alla patria comune della poesia (Dante, Shakespeare, Garcilaso, Milton, Byron, Leopardi, Puskin, Heine, Musset, Espronceda e Baudelaire appaiono in uno stesso componimento, ancora scortati da epiteti talmente ovvi da farsi ricordare il vademécum per poeti deriso da Rueda), quanto l'affacciarsi di una curiosità insolita nella seconda metà dell'Ottocento spagnolo per i registri cromatici e musicali» (1982: 109).

nosotros, el primero en acometer» (1967: 52). Reina no realiza poemas meramente encomiásticos a autores admirados o pasados (esto es lo que abunda en la poesía decimonónica), sino que repasa la historia literaria, nacional e internacional, en un acercamiento al culturalismo parnasiano<sup>37</sup>. En palabras de Díaz-Plaja: «Estamos, pues, en presencia de un curioso poeta que, como los parnasianos, construye una lírica de dimensión culturalista, cuya continuación confirma una actitud deliberada. En su libro subsiguiente, *La vida inquieta*, esta temática continúa. En un bello soneto, bajo el título de *La poesía*, hallamos, en efecto, uno de estos ejemplos de síntesis fulminantes con que se intenta captar la más pura esencia de un escritor» (1967: 47).

Quitarle parnasianismo al asunto es lo que se pretende con epígrafes como «La poesía “premodernista” desinteresada objetiva y la poesía modernista de tendencia “parnasiana”» (Niemeyer, 1992: 330). Es decir, algunos modernistas son parnasianos, mientras que algunos premodernistas son eufemísticamente «desinteresados objetivos»<sup>38</sup>. Precisamente en este epígrafe Niemeyer opina cómo el exotismo medieval en la poesía premodernista se expresa desde la tradición romántica, mientras que en la poesía modernista se hace desde una perspectiva decadentista y prerrafaelita (1992: 331). Sin embargo, Santiago Reina López advierte un camino prerrafaelita del que participa Reina:

---

<sup>37</sup> Hay que recordar que Darío en la segunda edición de *Azul...* (1890), en una sección titulada «Medallones», hizo lo propio con Leconte de Lisle, Catulle Mendès, Walt Whitman, J. J. Palma, Parodi y Salvador Díaz Mirón. Sin embargo, en Reina adquiere más importancia el homenaje y lo metaliterario dedicándole dos libros completos (*El jardín de los poetas* y *Robles de la selva sagrada*).

<sup>38</sup> La misma situación se repite en el epígrafe «La poesía “premodernista” desinteresada subjetiva y la poesía “simbolista” o intimista» (Niemeyer, 1994: 349). Incluso, Niemeyer (1994: 358-359), en su esfuerzo por demostrar que no existe influencia de Reina, Rueda y Gil en la poesía de lo que ella llama el «primer Modernismo», niega la tesis de Cardwell (1972; 1985; 1987b) que presenta a Gil como simbolista: «Es Gil [...], sin duda, un modernista, un modernista español claro, un modernista en ciernes en su teoría y práctica simbolistas» (1987b: 234). Más tarde, Cardwell reforzará esta idea afirmando que «*La caja de música* [de Ricardo Gil] y *Lejanías* de Icaza parecen cuajar la primera tentativa tímida de crear un simbolismo español» (2002: 39) y advierte en estos poetas: «Una serie de motivos que anuncian las estéticas del simbolismo: realidades teñidas por el ensueño o la memoria de una infancia serena [...]; el pueblo natal y “las voces amadas”; el amor por cosas y personas humildes; la auscultación del mundo interior; la evocación de momentos de ensueño; creación de un tiempo anacrónico en el cual el pasado se recrea en el presente mediante el proceso creador [...]. Y todo esto como baluarte o refugio del mal metafísico y de las fuerzas destructoras del tiempo; les atormenta el sentido de pérdida y ausencia» (2002: 39). Cardwell define *De los quince a los treinta* (1885), de Ricardo Gil, como una reacción ante el materialismo y el industrialismo y lo identifica con el Volksgeist y el Simbolismo: «Al evocar el idilio rural, al identificarse con el espíritu del pueblo, convierte en sentimentales los aspectos humildes y patéticos, los objetos domésticos (una caja de música, un atril, un bastón, una rueda), hace lírico el dolor, lo feo; incluso la muerte [...]. Las evocaciones del campo con sus ritmos estacionales, las evocaciones de la gente humilde volviendo de sus tierras acompañada de la campana del Ángelus, o las madres durmiendo a sus niños o las abuelas sentadas a la rueda, temas que aparecen en las representaciones simbolistas de *Arias tristes*, *Pastorales*, *Sonata de otoño*, *Camino de perfección* o *La ruta de don Quijote*, reflejan y afirman la presencia lograda de este proceso» (2002: 38).



Aunque Reina subtitule «Pensamiento de A. Barbier» el poema «Dante», no es esta su única fuente. El poeta poseía en su casa de Madrid un grabado de Cecilio Plá cuyas imágenes reflejan exactamente los últimos versos de estos tercetos encadenados<sup>39</sup>; además, en su despacho de Puente Genil lucía un busto del florentino que es, precisamente, al que hace referencia en los primeros versos<sup>40</sup>. En las revistas de la época puede observarse que en el despacho de Núñez de Arce aparece un busto semejante. Si unimos a esto el terceto de *La selva oscura* (obra del vallisoletano centrada en Dante y Beatriz y cuyo manuscrito fue relegado por este a Manuel Reina) que se inserta en el poema<sup>41</sup>, tendremos que insistir en lo interesante del estudio de la relación otras artes-poesía en estos dos autores, especialmente para una mejor comprensión de la influencia prerrafaelita en España (2005: 192).

De la misma manera, Marta Palenque, en un artículo titulado «La recepción del prerrafaelismo en la “gente vieja” a través de la prensa (1880-1898)», sitúa a Reina en la órbita de la recepción del Prerrafaelismo:

Más importantes me parecen los sonetos de Manuel Reina que componen «Héroes de Shakespeare», dedicados a «Hamlet» y «Ofelia»; textos de filiación parnasiana pero que, sobre todo el segundo, conectan con el simbolismo (*IEA*, 15-XII-1879). Reina es sin duda una referencia interesante en la recepción de los autores y pintores ingleses, y compuso poemas como «El rey Arturo», recreación de la leyenda medieval, y «El entierro de Ofelia» (2010: 416-417).

Este artículo desmiente la idea de Niemeyer que sostiene que la poesía de autores como Reina no pudo beber del Prerrafaelismo justamente porque las noticias del movimiento artístico llegaron tarde a España:

Los «premodernistas» a todas luces no adaptaron las correspondientes tradiciones literarias y artísticas europeas. Respecto al Prerrafaelismo esto no puede sorprender, dado que en España solo bastante tarde se empezaron a difundir noticias sobre la «Brotherhood» y sus obras. En los años anteriores al cambio de siglo únicamente unos pocos iniciados –Clarín y Núñez de Arce, que fue

---

<sup>39</sup> Un grabado titulado *El Dante*, con la leyenda «Mirad al que ha vuelto de los infiernos» (Reina López, 2005: 370).

<sup>40</sup> «¡Oh ardiente gibelino! ¡Oh genio augusto! / cuando, al fulgor sangriento del ocaso, / contemplo a solas tu bronceo busto» (*La Ilustración Española y Americana*, 8/2/1898: 82).

<sup>41</sup> «De aguileña nariz, de rostro raso / y enjuto, de mirada penetrante / como una espada y tan temida acaso» (*La Ilustración Española y Americana*, 8/2/1898: 82). El propio Reina, en una nota a pie de página, indica que es un terceto de *La selva oscura*; el terceto aparece en cursiva para diferenciarlo de la parte traducida.

buen conocedor de la literatura inglesa contemporánea, cosa poco frecuente en la España de la época– dieron muestras de conocer este movimiento estético (1992: 371).

Niemeyer elude cualquier influencia parnasiana, simbolista y decadentista en estos poetas: «Teniendo en cuenta la posición afirmativa que los “premodernistas” adoptaron en general frente al código literario-poético establecido, resulta en todo caso bien lógico que no intentaran incorporar a su poesía elaboraciones literarias extranjeras, y menos aún aquellas que no encajaban con el código vigente» (1992: 371). Así, Niemeyer resta importancia al tratamiento de la mujer fatal en Reina<sup>42</sup>. Y señala el poema «La opinión» (*La vida inquieta*) donde Reina reviste a la opinión pública de mujer fatal. Para Niemeyer «desde el punto de vista de la iconografía finisecular el poner en relación la opinión pública con la “femme fatale” o mujer devoradora parece sobremanera curioso y testimonia en última instancia que el autor no supo captar el significado profundo de esta imagen» (1992: 231). Y, a propósito del poema «La gota de sangre» (*La vida inquieta*), añade: «la única vez que tematiza una experiencia erótica en cierto sentido “fatal” [...], lo hace de tal manera que aparece como experiencia galante pasajera desde tiempo atrás superada. Es decir, ha perdido su carácter fatal» (1992: 372). Sorprende que Niemeyer no vea ninguna reminiscencia de la mujer fatal en «A una dama» (*La vida inquieta*), ya que al igual que hizo en el poema «La opinión» la mujer fatal funciona como alegoría, en este caso del Arte. Para Niemeyer en la poesía que ella llama «premodernista» faltan «los recursos expresivos correspondientes como, en general, visiones de la amada que en contenido y significación remitan a los arquetipos femeninos decadentistas» (1992: 371), así como Carnero ve «el tipo de mujer cantado por Reina, sin referencias al modelo prerrafaelista o decadentista» (2007: 180). Pero Niemeyer y Carnero olvidan «La bebedora de perlas», publicado en el *Almanaque de la Ilustración para el año de 1886* (1885a)<sup>43</sup>, donde aparece una impasible reina oriental, de «satánica risa», recreándose

---

<sup>42</sup> De «La mujer finisecular y su reflejo en la obra de Manuel Reina» se ocupan Amalia Roldán Ruiz y Rafaela Valenzuela Jiménez (1987).

<sup>43</sup> «I // En el fondo luminoso / de una luna de Venecia, / contemplando está su imagen / la bebedora de perlas. // Sobre su desnuda espalda / de púrpura rosa, ondea / resplandeciente su fina / y sedosa cabellera. // Y su seno, que parece / blanca y lozana camelia, / como el ala de una tímida / paloma palpita y tiembla. // Al contemplar su hermosura / la bebedora de perlas, / sus ojos fosforescentes / de placear relampaguean. // Y entre su labios de fuego / satánica risa vuela, / como entre rojos claveles / una mariposa negra. // II // Sobre el cojín de oro y raso /de flamante carretela, / va altiva y deslumbradora / la bebedora de perlas. // Vedla: ondula y se estremece / bajo su traje de seda, / cual reptil bajo la gasa / de la verde y fresca hierba. // Entre sus negros cabellos / los diamantes centellean, / como los terribles ojos / de un chacal en las tinieblas. // Del sol, que va declinando, / la roja y brillante hoguera / de sangrientos resplandores / ciñe su gentil cabeza. // Y oigo en el fragor y estrépito / de su veloz carretela, / estampidos de pistolas, / gritos, sollozos y quejas» (1885a: 106).

ante el espejo en su desnudez, ondulando y estremeciéndose como un reptil. Poema en el que cobran especial importancia los cabellos:

Sobre su desnuda espalda  
de púrpura rosa, ondea  
resplandeciente su fina  
y sedosa cabellera.

[...].

Entre sus negros cabellos  
los diamantes centellean,  
como los terribles ojos  
de un chacal en las tinieblas

Del sol, que va declinando,  
la roja y brillante hoguera  
de sangrientos resplandores  
ciñe su gentil cabeza» (1885a: 106).

En cuanto a la atracción de los cabellos Günter Metken señala:

En la poesía de Keats, *La Belle Dame sans Merci*, reconoce Rossetti al tipo de *femme fatale* fría, que como un vampiro desangra a los hombres. Su caudalosa cabellera (Rossetti las pintaba preferentemente de color cobrizo o bronceado) se convierte en un símbolo de placer, en un fetiche erótico y en una sinuosa línea de sensualidad que desemboca en el modernismo (Metken, 1982: 114).

Por tanto, esta mujer fatal de Reina es modernista y, ahondando más, es decadentista. Tal y como afirma Erika Bornay:

En los años finiseculares del 1800, la cabellera femenina significó para los decadentes y simbolistas –principales artífices del mito de la vampiresa– tanto las fuerzas irracionales, como un elemento amenazador, incluso deletéreo con el que la mujer podía subyugar al varón. Las guedejas de su pelo son collar, lazo, yugo o ‘fúnebre ajorca’ hacia la cual el hombre tiende y se deja prender, a veces fatalmente, como dice en su verso el poeta modernista. Esta singular interpretación de la

cabellera se pone de relieve en frecuentes representaciones de la época, tanto literarias (Swinburne, Rodenbach, Maeterlinck) como pictóricas (Rossetti, Munch) (Bornay, 1994: 77).

Además del cabello, otros motivos del Simbolismo y del Decadentismo en la construcción de la mujer fatal se observan en Reina, como el velo y la serpiente («Vedla: ondula y se estremece / bajo su traje de seda, / cual reptil bajo la gasa / de la verde y fresca hierba»)<sup>44</sup>, la mujer enjoyada («Sobre el cojín de oro y raso / de flamante carretela, / va altiva y deslumbradora / la bebedora de perlas // [...]. // Entre sus negros cabellos / los diamantes centellean, / como los terribles ojos / de un chacal en las tinieblas») o la mirada fatal («Al contemplar su hermosura / la bebedora de perlas, / sus ojos fosforescentes / de placear relampaguean // [...] // como los terribles ojos / de un chacal en las tinieblas»). Sánchez Martínez (2016) estudia los mismos en el desarrollo del mito de Salomé en el Modernismo hispánico. Otro poema de Reina, no advertido por Niemeyer, en donde se retrata una mujer fatal, de belleza escultórica y de sensualidad asociada a la serpiente es en «Púskin» (escrito en septiembre de 1897 y recogido en *El jardín de los poetas*):

Y en el marfil de sus redondos senos  
reclinaba la sien abrasadora,  
sin ver que aquellos senos eran nidos  
de víboras y serpientes venenosas (1899b: 98)<sup>45</sup>.

Por tanto, es un error ver en Reina, tal y como hace Niemeyer, a un poeta que no rompe un código moral (su código moral) a través de influencias extranjeras:

En vista de la tendencia a afirmar la moral burguesa patente en su poesía de compromiso, en el tratamiento de lo erótico ninguno de los poemas de Reina realmente infringe las normas al respecto. Es así como nunca se traspasa ni en la descripción de las cualidades eróticas de la mujer

---

<sup>44</sup> Para las «delicias serpentinas» y la representación zoomórfica de la mujer en la cultura occidental del Fin de Siglo, véase Bram Dijkstra (1986).

<sup>45</sup> De la misma manera, se vuelven a enredar los cabellos, la mujer enjoyada y la serpiente en la estrofa II de «La lira triste», publicado en el *Almanaque de la Ilustración para el año de 1885* (1884), aunque aquí Reina vuela a utilizar a la mujer fatal como una alegoría, en este caso de la perdición: «Hay un hada gentil de ojos brillantes / y sedosos cabellos perfumados, / que luce joyas, perlas y diamantes, / terciopelo y brocado. // Esta deidad de espléndida hermosura, / de dulce voz y rostro sonriente, / oculta con su regia vestidura / un cuerpo de serpiente. // Con sus labios de grana y ambrosía / nos da en la boca un ósculo de fuego, / y nos conduce al mundo de la orgía / y al abismo del juego. // Es ella la que cambia el lecho honrado / y pobre de las jóvenes hermosas, / en un lecho magnífico y dorado / de encajes, seda y rosas. // Ella mata en el pecho la alegría / y roba al corazón virtud y calma / ¡Ay, ella oscureció mi fantasía / y envenenó mi alma!» (Reina, 1884: 50-51).

ni en la expresión de los sentimientos por ella ni en la narración de actos eróticos los límites del llamado buen gusto. Es decir, no se llega ni a lo claramente sexual –la mujer desnuda, el acto– ni mucho menos a los abismos psicológicos posibles en ello [...] <sup>46</sup>. Los poemas «eróticos» de Reina, que a primera vista parecen pecar algo contra la moral oficial por tematizar lo erótico, a nivel de la intención comunicativa la reafirman, como también reafirman la tradición de la poesía amorosa elevada (Niemeyer, 1992: 194-198).

Es evidente que la excesiva y pausada desnudez de «La bebedora de perlas» trasgrede toda moral burguesa. Privar a Reina de cualquier influencia de la mujer fatal decadentista es motivo para que Niemeyer la sitúe en España a partir de lo que ella llama el «primer Modernismo castellano», es decir, a partir de 1900, pero ya en *Espuma y cieno. Poesías de 1870 a 1886* (1973) de Belmonte Müller, escrito entre 1870 y 1886 como muestran sus poemas fechados y el título, existe una mujer fatal decadentista, concretamente en «La coronación de una reina», una reina enjoyada, hierática, solemne, que seduce y mata con su danza, una reina oriental al modo de Cleopatra o la princesa Salomé, una reina sin nombre a la que se le compara con Semíramis y a la que se le va a coronar en el cieno y se le va a escupir, es decir, una reina de clara influencia decadentista como analizaré en su apartado.

Niemeyer, alejándose de Cardwell (1978: XI; 1983: 58-64; 1998: 311, 315) y de Hambrook (1895: 261; 396-436), rechaza que Reina «haya introducido en la poesía española el concepto del “poeta maldito” decadentista y la combinación Arte/criticismo» (1992: 380). La justificación es la misma de siempre: la participación del código moral burgués imposibilita cualquier transgresión de dicho código <sup>47</sup>. Sin embargo, en el poema «La musa

---

<sup>46</sup> Exceptúa Niemeyer el erotismo de «La gota de sangre».

<sup>47</sup> No se puede olvidar que la transgresión del código se inicia desde dentro. El poeta modernista que intenta *épater le bourgeois* pertenece a la clase burguesa, por tanto se puede participar y transgredir a la vez. Como señala Miguel Ángel García, apoyado en el trabajo de Aznar Soler (1993): «Tampoco la bohemia más esteticista, a pesar de su voluntad de *épater le bourgeois*, se sitúa en el fondo “fuera” de las fronteras de la sociedad burguesa, ni rompe ideológicamente con los límites que esta sociedad ha dibujado para el arte. Lleva razón Aznar Soler cuando afirma que para la “bohemia simbolista” que representa un Baudelaire el esteticismo es “un arma contra el sistema de valores burgueses” (pág. 64), aunque no por ello debe pensarse que el arte por el arte o la religión de la belleza, este “heroísmo antimerchantilista” como él mismo lo llama (pág. 81), sean por sí mismo dispositivos que no digiere y hasta favorece la ideología burguesa, ya que en el fondo no contradicen ni derrocan su hegemonía. Por emplear sus propios términos: son valores antiburgueses “domesticados”, controlados y abortados en su peligrosidad social desde el diseño mismo del arte que establece la ideología burguesa clásica (Kant) como desinterés, inutilidad o pureza» (2010: 182). Asimismo, Schulman y Picon Garfield advierten de la influencia del Parnasianismo y del Simbolismo en el mundo hispánico gracias al «principio *homológico* del atractivo de las naciones más poderosas sobre las periféricas» (1986: 25), la sociedad burguesa periférica que se ve reflejada en la sociedad burguesa europea y, por tanto, se refleja también en la transgresión de sus valores: «Mediante este mismo principio de la *homología* el escritor hispánico descubrió en la sociedad burguesa europea condiciones similares a las suyas; de allí la univocidad cultural de la modernidad y la autenticidad de las llamadas “influencias” derivativas,

verde», publicado en *La Diana* el 22 de mayo de 1883, se asume *Les paradis artificiels* de Baudelaire, el gusto por el malditismo y la absenta, asociada a una mujer fatal que lleva a la locura y al abismo:

En el vaso tallado y luciente  
fulgura el ajenjo  
como el ojo de un tigre, o las ondas  
de un lago sereno.

Bebe ansioso el licor de esmeralda  
un pobre bohemio,  
un vicioso poeta, y se abisma  
en plácidos sueños.

De repente, fantástica, surge  
del vaso de ajenjo  
una virgen de túnica verde,  
y rostro siniestro.

Sus pupilas están apagadas  
como un astro muerto;  
y en sus lívidos labios la risa  
parece un lamento.

Es la virgen la horrible *locura*,  
que abraza al bohemio,  
y se lanza con él a un abismo  
fatídico y negro (Reina, 22/5/1883: 14)<sup>48</sup>.

---

expresiones, en algunos casos, de reflejo de elementos estéticos como el simbolismo, el parnasianismo, el expresionismo y el impresionismo europeos, los cuales, absorbidos, insertados y concretizados de modo heterogéneo formaron parte del verso modernista» (1986: 25). A este respecto, Schulman y Picon Garfield citan a Gutiérrez Girardot: «aunque las sociedades de lengua española no tuvieron en el siglo pasado una clase burguesa amplia y fuerte, los principios de la sociedad burguesa se impusieron en todas ellas, y, junto con la ideología utilitarista y la legislación, operaron una honda transformación semejante [...] a la que experimentaron los países europeos» (Gutiérrez Girardot, 1983: 44-45).

<sup>48</sup> La musa verde surgida del ajenjo y que atormenta al artista la pinta Albert Maignan en *La musa verde* (1895) y Viktor Oliva en *El bebedor de absenta* (1901).

La importancia que el pontanés le dio a estos versos se refleja en que lo acompañaron a lo largo de su obra. En el *Almanaque de la Ilustración para el año de 1885* (1884) se publica como estrofa IX de «La lira triste». Más tarde, amplía y modifica el poema bajo el título de «Última noche de Edgardo Poe», publicado en *La vida inquieta* (1894) y en *Pepita Jiménez* (21 de febrero de 1896), reutilizando la estrofa VI de «La lira triste» publicada en el *Almanaque de la Ilustración para el año de 1885* (1884) y con algunas modificaciones para introducir al poeta de Baltimore<sup>49</sup>. Un poema sobre el que Marta Palenque advierte que «su tono decadente lleva a pensar en el Poe traducido por Baudelaire» (2011: 126). Uno de los añadidos a tener en cuenta es aquel que sirve para hacer hablar a Poe: «Enlazado a la virgen fantástica / de ojos yertos y frente de mármol, / así exclama, con lúgubre acento, / el pobre noctámbulo:» (Reina, 1894: 153). Y digo a tener en cuenta porque antes de que la estrofa VI de «La lira triste» se convirtiera en la estrofa II de «Última noche de Edgardo Poe», no es Poe, sino el yo poético de Reina quien pronuncia: «¡Sí, bebamos! La vida es horrible, / y ahogar quiero en el fondo del vaso / mis angustias y negros dolores. / ¡Bebamos, bebamos!» (Reina, 1884: 51)<sup>50</sup>. La identificación con el gran poeta maldito es completa: Reina le presta su voz al Poe ficcional que construye a través del Poe real en el que Reina ve reflejada su voz. Apunta Díaz-Plaja que «sorprende al penetrar en el alma devastada del tremendo poeta americano» (1967: 50).

Asimismo, la musa que aquí presenta Reina es una musa decadentista:

Los poetas clásicos de la Antigüedad hablaron de la Inspiración o de las Musas y les dieron cuerpo: eran hermosas mujeres vestidas con túnicas blancas y sus atributos se relacionaban con las distintas artes. En el Decadentismo (en el Modernismo hispánico) el hada o la musa verde era la emisora del nuevo arte; los poetas se refieren a su magia y de su mano intentaron alcanzar ese anhelado «Poesía, Belleza, Amor e Ideal». En coincidencia con el uso de otras drogas, el ajeno fue utilizado como una forma de potenciación de los sentidos: el hada verde permitía descubrir mundos

---

<sup>49</sup> Tal y como afirma Santiago Reina López: «hasta la publicación de *La vida inquieta* Reina no había pensado dedicar este poema a Poe, sino a un escritor bohemio no determinado. Hacemos notar que solo la tercera estrofa (es decir, la no publicada en “La lira triste”) alude directamente a Poe y que, para que le sean atribuibles las dos primeras, el poeta tiene que cambiar un verso e introducir el personaje de Eleonora» (2005: 518). Esta modificación para *La vida inquieta*, junto a la presencia de Baudelaire, es lo que lleva a Hambrook a afirmar que el poemario de Reina «was the first example of indigenous literature to express the idea of the *poète maudit*» (1985: 261).

<sup>50</sup> Un canto bohemio al alcohol que veremos años más tarde en *La Bohème* (1896) de Puccini: «Beviam! Ch’io beva del tossico!». Ya Baudelaire en *Le spleen de Paris* (1869) nos animaba a embriagarnos con el poema «Enivrez-vous», traducido por Pedro Barrantes, con el título de «Embriaguez», en *Delirium tremens* (1890). Un año después de la publicación del poema de Reina, José de Siles da a la luz otra exclamación alcohólica y decadente, que analizaré en su apartado: «¡Venga un vaso! Los pesares / ante el vino huyen atrás» (1885: 24).

y aspectos distintos, bien más refinados y artísticos, bien más extravagantes y raros, siempre ajenos a la percepción de la burguesía mercantilista e ignara (Palenque, 2011: 121).

Reina pretende alcanzar esos mundos artísticos por medio del alcohol. En «Dadme Chipre» (*La vida inquieta*) bebe para huir a la Grecia Clásica, hacia la belleza escultórica. Se conjugan aquí dos huidas del materialista y tedioso presente: una parnasiana y otra decadentista. La huida a Grecia, propia de los parnasianos, y la huida decadentista (los paraísos artificiales):

¡Dadme del añejo Chipre, rebosante  
la copa de oro que el artista griego  
modelara, encendido en sacro fuego,  
sobre el redondo seno de su amante!

Sumergida en el néctar embriagante,  
luminosa y feliz mi mente luego  
a la patria inmortal del vate ciego  
tenderá el ala inquieta y fulgurante.

¡Dadme Chipre: ver quiero los rientes  
campos de Grecia, el Partenón divino,  
musas, deidades, cielos esplendentes...

Y olvidar negras cuitas y dolores,  
reclinado en el pecho alabastrino  
de la diosa gentil de los amores! (1894: 125-126).

En «Las visiones en la copa» confiesa entregar su mente al vino: «cuando el vino ha arrebatado // mi desordenada mente» (*Almanaque de La Ilustración para el año de 1886*, 1885b: 106; *Revista Azul*, 3/5/1896: 15). De ahí nacen las visiones del poeta, la inspiración, la musa. Una figura femenina vaporosa, de ojos verdes, como el color del ajeno. En «Sueños» a la imaginación del poeta acuden «esas vírgenes de ojos de esmeralda, / de túnica impalpable y níveo seno» (*Andantes y Alegros*, 1877: 11). En «Las persianas verdes» la luz de la mañana detenida en el color verde de las persianas descubre tras las mismas «una forma esbelta y vaga / [...] / ¡Era la deidad, la virgen / de mis ensueños, el hada / inspiración de mi mente / y tormento de mi alma!» (*Los Lunes de El Imparcial*, 27/3/1882: [4]; *La Diana*, 1/4/1882: 9). En «La musa de Gustavo A. Bécquer»: «tal es la impasible musa / de pupilas de esmeralda, /



¡la esfinge que al gran Poeta / el corazón desgarrar!» (*Robles de la selva sagrada*, 1906: 90)<sup>51</sup>.

Motivos para que Cardwell sitúe a la musa de Reina en un marco decadentista:

La musa modernista es la encarnación de la Belleza. Es voluptuosa, sensual pero a la vez fascinante, enigmática, la esfinge de la decadencia francesa y alemana, la mujer fatal de los románticos. Como fusión del Amor, la Belleza, el Saber y la Muerte, como sugirió Darío en «El coloquio de los centauros» (*Prosas profanas*), ella combina todo el placer y todo el misterio que busca el poeta; así «El Ideal» de *Azul...* Es exactamente la misma criatura que atrae y, por fin, destruye al poeta, que evocó Bécquer en «Los ojos verdes» y descrita por Reina como «la imparable musa / de pupilas de esmeralda, / la esfinge que del gran poeta / el corazón desgarrar» («La musa de Bécquer», *El jardín de los poetas* [1899])<sup>52</sup> y evocada por Villaespesa al año próximo como «Musa bizantina, pálida y taciturna, [a quien] le agrada pasear su nostalgia por las solemnes avenidas solitarias, bajo los negros cipreses inmóviles» (p. 15). Es una musa que combina la Belleza con un sentido del dolor placentero y de lo moribundo, la verdadera esencia de la mentalidad decadentista de fin de siglo. Cuando se combina «la faz bizantina» con el atractivo de una sexualidad pronunciada, que iba a ser lo que llamó Pedro Salinas el *panerotismo*, tenemos la «somnia con alma de Eloísa», la Gioconda, la Diana y la Dea de Darío. En una serie de poemas de *Prosas profanas* —«“Ite, missa est”», «Para una cubana», «La Dea»—, hallamos la combinación verdaderamente modernista y decadente de la devoción religiosa, misticismo, sexualidad, sueño y belleza siempre matizada con el dolor espiritual y la interrogación de la esfinge. Es la Belleza que, memorablemente, fue descrita por Mario Praz como «la agonía romántica» (1983: 53).

Tras el trabajo de Niemeyer (1992), Cardwell vuelve a profundizar en la introducción de elementos decadentes en España antes de la llegada de Darío, a través de poetas como Reina, el malagueño Arturo Reyes, el jienense José Almendros Camps y el almeriense José Durbán Orozco. Y afirma:

---

<sup>51</sup> «La musa de Gustavo A. Bécquer», para Santiago Reina López, escrito entre 1903 y 1905: «Aventuramos estas fechas porque todos los poemas de datación indudable, que tratan una temática culturalista y no se incluyen en *El jardín de los poetas* (1899), están comprendidos entre estos años y, con seguridad, compuestos para el proyectado libro *Héroes de la poesía*, del que sabemos por la entrevista ya citada que estaba “en el telar” en octubre de 1903. Otro dato que nos confirma esta hipótesis es que la producción segura de Reina en los años 1903 y 1904 es muy escasa en comparación con la de años anteriores, por lo que parece lógico que este poema y todos los que vienen a continuación, que no están fechados, llenen esa sorprendente laguna» (2005: 923).

En cuanto a los ojos verdes, símbolo de lo perverso en buena parte de la literatura finisecular, para una mayor crueldad femenina, a propósito del sadismo, véase Praz (2018 [1930]: 372-373).

<sup>52</sup> Se trata de un error. El poema se publicó en *Robles de la selva sagrada*.

La crítica ha sugerido que Darío introdujo estos conceptos en España. Parece más probable que la génesis conceptual de esta representación del poeta la recibieran los jóvenes poetas de 1899 tanto del grupo que trabajaba y publicaba en Andalucía como del gran romántico, Espronceda, antes de la supuesta influencia personal del nicaragüense en su visita a Barcelona y a Madrid en 1892 (1995: 29).

Cardwell, además, vio que la Grecia de Reina está más relacionada con el Simbolismo y el Decadentismo que con el Parnasianismo:

For all of Reina's delight in bright hues and striking effects [...] the scenes depicted do not belong to the muscular Greece invented by the Parnassians [...]. The Greece of Juan Ramón, Darío or Reina belongs, as this poem shows, to “la Grecia de la Francia”, to the *Fêtes Galantes* of Verlaine, Albert Samain’s *Au Jardin de l’Infante*, *Aux Flancs du base*, *Polyphème* and the ambiguous Ancient World of the French Decadence» (1977: 89)<sup>53</sup>.

Niemeyer, que no ve influencia del *Parnasse* en los poemas griegos de Rueda y Reina, niega la relación que establece Cardwell entre estos poemas de Reina y el «ambiguous Ancient World of the French Decadence (1992: 162).

Recapitulando, Niemeyer establece dos códigos estéticos que diferencian las dos corrientes. Así el Modernismo «en adhesión al ideal de la autonomía por el arte, rechaza el ideal de la poesía [propia del premodernismo] que se compromete con lo verdadero y lo bueno y el progreso humano y que en ello se pone al servicio de una determinada clase social, la burguesía, y de su ideología» (1992: 330). Afirmar que ciertos poetas del momento participaron solo de un código es volver a dicotomías superadas como la de Modernismo/98, donde unos huyen al Arte y otros se comprometen socialmente. Para Niemeyer «la poesía “premodernista” no representa la anticipación o el precedente de la del primer Modernismo castellano, como a menudo se ha postulado en la crítica<sup>54</sup>. Tampoco resulta ser, lógicamente,

---

<sup>53</sup> Para Cardwell, en Reina influye más el Gautier exotista que el parnasiano: «By far the majority of critics argue that the pagan Classical element, which appears in the so-called *colorista* poetry of writers like Reina, Rueda, and a host of minors imitators, is related to French Parnasianism and Gautier [...]. Mario Praz is only one of many critics who have pointed to the fact that Gautier was more influential as an aesthetic exoticist than as a Parnassian in the nineteenth century (op. cit., 228-29, 426). A comparison of a number of motifs used by Reina and Jiménez may well reveal that it was to the more torrid side of Gautier’s work that they were attracted rather than the chill plastic outlines or the vibrant colours of the *Émaux at Camées*» (1977: 88-89).

<sup>54</sup> Cardwell extiende la influencia de Reina al Modernismo hispanoamericano y, concretamente, a Darío: «El modernismo hispanoamericano [...] recibió las influencias exotistas de Reina, como vemos a las claras en el poema que le dedicó Darío» (1985: 327-328). Niemeyer le responde: «Resulta, por tanto, simplemente incomprensible cómo se pudo llegar a la conclusión de que el Modernismo

un paralelo a la hispanoamericana<sup>55</sup>. Al contrario, representa justamente aquel tipo de poesía frente al que los modernistas intentan realizar un tipo de poesía realmente nueva y moderna» (1992: 385).

Por el contrario, Cardwell, defensor del desarrollo del Modernismo en España antes de Darío, se aleja de la idea de un Modernismo uniforme y se opone a la tesis de Niemeyer:

---

hispanoamericano, y en especial la poesía de Darío “recibió las influencias exotistas de Reina”. Ocurre que la común preferencia por elementos preciosistas-exotistas no es nada significativa si al mismo tiempo existen fundamentales diferencias respecto a la función con la cual estos son empleados» (1992: 343). Réplica que hizo que Cardwell se detuviese más en la ascendencia de Darío que lleva a Reina: «En lo que al cosmopolitismo, esteticismo, el culto de la Belleza, etc., se refiere, también debemos indicar el origen netamente español. Destaca la profunda influencia de las obras juveniles del poeta de Puente Genil sobre el propio Darío quien le dedicó un poema de elogio y sobre la joven generación de poetas españoles. Casi cuatro lustros antes que *Prosas profanas*, en *Andantes y allegros* [sic] (1877) escribió Reina: “Mis sueños son magníficos, / mis gustos orientales, / las bellas son mis ídolos”, y, en *Cromos y Acuarelas* (1878), nos decía: “Soy poeta: mi espíritu se escapa / de la mezquina cárcel de la tierra, / y sobre otros espacios y otros mundos / tiende sus alas”. Ensalza la Belleza y prefiere el artificio a la realidad. Los dos libros juveniles de Reina anticiparon las “visiones de países lejanos o imposibles” darianos. Además, en la mezcla del elemento artificial parnasiano con la lujuria y la perversidad se señala la llegada a España del decadentismo europeo, incluso el tema del poeta maldito. Las evocaciones y el estilo completamente decadentes de los dos primeros trabajos de Muñoz –*Miniaturas y Colores grises* (Almería, 1898)– sugieren que estos desarrollos posrománticos europeos estaban completamente aculturados en España, incluso en las ciudades de provincias andaluzas más remotas, antes de 1899. Reina fue uno de los primeros en analizar los temas de la locura, el abismo de la desesperanza, la busca por un escape de una realidad repugnante por medio del alcohol y la droga. Así anticipó a *Los raros* de 1896. Al describir la vida poética como un martirio y a los poetas como “lamentables cristos del arte” en este libro, Darío estaba formulando un topos general que ya estaban explorando los más destacados representantes de la poesía joven española. Estas nuevas preocupaciones se remontan a Reina y, en sus inicios, a Espronceda. Y esta misma mezcla de sensualidad y descreimiento, fenómeno que denunciaría Valera en su reseña de *Azul...*, se encuentra también en las obras tempranas de Valle-Inclán, Muñoz, Gil, Reyes y el mismo Reina. Es Reina quien reitera someramente el tono romántico de Espronceda cuando, en *Andantes*, busca el placer como alivio a su esperanza. Escribe Reina, “El mundo es una farsa, / las penas olvidad; / mi vida es una eterna y ardiente bacanal, / ... / El mundo es una farsa, / gocemos sin cesar; / que solo los placeres / y vicios son verdad”. Forma un eslabón entre el “A Jarifa, en una orgía” esproncediano y varios poemas de *Prosas profanas*, tema que luego pasaría a *Ninfeas* de Jiménez o *Alma* y *El mal poema* manuelmachadianos. Y mucho antes de que Darío expresara sus dudas metafísicas y sugiriera “Y si hubo áspera hiel en mi existencia / melificó toda acritud el Arte” en “Yo soy aquel” (1904), Reina ya había elaborado en sus obras juveniles la idea de que el Arte y la Belleza podían ofrecer alivio a su angustia metafísica de raigambre romántica» (1995: 28-29). Otros textos que dialogan entre sí y que me permito añadir son «La lira rota» (*Cromos y Acuarelas*, 1878), de Reina, y la rima VI (*Rimas*, 1887), de Darío; la estrofa VII de «La lira triste» de Reina (en *La Diana*, el 8 de octubre de 1883) y «El pájaro azul» de Darío (en *La Época*, el 7 de diciembre de 1886); y «La legión sagrada» de Reina, escrito en 1891, y «Marcha triunfal» de Darío, escrito en 1895.

<sup>55</sup> «La polémica personal entre Darío y Rueda alcanza mayor trascendencia en el contexto de la historia del modernismo. Ya desde principios de siglo, y hasta el presente, cobró importancia la definición del modernismo que sitúa su origen a partir de tal enfrentamiento, pues para algunos tiene raíz americana y solo existe en España tras la segunda venida de Darío, en 1899. Sin extenderme en ello (la bibliografía es suficiente), basta decir que no comparto este concepto personalista, perjudicial para la correcta comprensión del modernismo. Por el contrario, participo de la idea que afirma la existencia de una evolución renovadora paralela en España y América» (Palenque, 1993a: X).

Discrepo en los argumentos de Niemeyer (1992), que insiste en que los premodernistas estaban estrechamente vinculados a las estéticas y prácticas de la literatura restauradora. En política casi todos los intelectuales finiseculares simpatizaron con un progresismo de izquierdas, algunos entraron sin éxito en la vida política, algunos pertenecían a familias republicanas. ¿Es posible hacer una conexión con este fracaso de una tentativa política y el rechazo de cualquier plan para introducir una respuesta concreta a la crisis sociopolítica del momento histórico finisecular? (1998: 320).

Cardwell considera que en estos poetas «radicales» hay una estética «alternativa» al sistema literario de la Restauración (1987a: 23). No lo ven así Niemeyer (1992) y Vizoso (2008). Para este último el lenguaje alternativo premodernista es el de la poesía naturalista, con autores como José de Siles:

Lo que resulta evidente es que ese lenguaje poético alternativo y radical no puede ser otro que el de la poesía que José María de Cossío califica, a falta de mejor denominación, de «poesía naturalista»; es decir, la poesía de la duda y del pesimismo; la poesía que descubre y canta los desgarrados paisajes urbanos del proletariado, dominados por la miseria, la prostitución y la falta de expectativas; la poesía de la calle que hace la apología de la bohemia y del anarquismo como una especie de protesta social ante el acomodado mundo burgués que se consolidó en la Restauración. Es decir, la poesía de poetas no siempre suficientemente bien valorados como José María Bartrina, Augusto Ferrán, Antonio Tobar, Francisco de la Escalera o José de Siles, por poner solo unos cuantos ejemplos (2008: 45).

Cardwell justifica el olvido de la renovación poética de autores como Reina, Rueda o Gil a través de la creación del «mito» de Darío, de una historia literaria interesada y nada inocente: «Y es posible que los “mitos” del papel revolucionario dariano, de su genio fundador, etc. pudieran relacionarse con la cuestión de la identidad del modernismo en España y del supuesto enfrentamiento entre este movimiento y la generación del 98» (1995: 25). Viene a decir que si el Modernismo es cosmopolita se justificaría mejor que fuese un extranjero el fundador, frente a la mirada en el paisaje castellano del 98. La cita es larga, pero muy clarificadora:

En el momento finisecular de plena guerra literaria hemos visto cómo Rueda fue propulsado como líder del modernismo. Sin embargo, el poeta malagueño representó una ideología conservadora muy aleada de las posturas corrosivas –incluso funestas– del simbolismo decadente del grupo alrededor de *Helios*. Fracasó la campaña de Ferrari y de González Blanco frente al

progresismo en las artes. La guerra literaria fue ganada por la gente joven durante la ausencia de Darío, ya enfermo en Mallorca. Al marginar a este grupo literario desde 1909 en adelante fue necesario inventar un nuevo capitán, una figura a quien poder atribuir la importancia de su aportación puramente «artística» y esconder o anular los defectos ideológicos. También una figura hedonista, sensual, esteticista, musical, femenino en su temperamento. Queda claro que fue imposible alistar a Rueda como «primer modernista» en este contexto binario. De esta manera tuvo lugar la «invención» de Darío a la par que la «invención» del 98. Según Valbuena, «Rubén Darío es el poeta de la lengua española... mágico y responsable de este estilo, es absolutamente necesaria figura en la evolución de las formas literarias (III, p. 369). Darío es la «necesaria» figura porque es imposible que un artista «español» (o mejor «castellano») sea el líder de un movimiento literario tan desacreditado y marginado. Fue Darío la figura idónea porque cabía perfectamente dentro del sistema crítico elaborado para analizar los orígenes y para identificar la voz inspiradora. Laín Entralgo, por ejemplo, en plena época franquista, destacó la conexión entre la generación del 98 y la «herencia española». De esta manera el modernismo en España no podía ni debía tener un origen español. Tiene sus raíces en Francia, país decadente y corrupto por antonomasia, y en Latinoamérica, la tierra de sangres impuras, de *mestizos* e *indios*, la tierra que, como un vástago travieso se había rebelado contra el padre imperial pero que todavía necesitaba dirección y consejos. En la selección de Darío se resaltó no solo su exotismo sino también la inferioridad de su raza (su «aire *neoprimitivo*») y, así, se creó una figura apropiada para explicar un fenómeno que se quería contener y marginar (1995: 43-44)<sup>56</sup>.

Correa Ramón, retomando a Cardwell, también habla del «mito» interesado que invisibiliza las innovaciones de poetas andaluces antes de la llegada de Darío a España:

Este fenómeno de control cultural ha producido otra importante manipulación de la historia literaria de *fin de siglo*: lo que hemos determinado en llamar «invención del mito Rubén Darío». Puesto que el discurso crítico del poder margina y trata de relegar a un segundo plano el fenómeno literario del modernismo, se hace necesaria la instrumentalización de una figura extranjera a la que responsabilizar de algo a lo que no se le quiere permitir un origen español. Por tanto, la «invención» se produce negando toda una serie de signos de cambio que se estaban produciendo ya

---

<sup>56</sup> Rafael Ferreres que, en oposición a Salinas (1941), Laín Entralgo (1945), Dámaso Alonso (1947) y Díaz-Plaja (1951), niega la separación Modernismo/98, sin embargo entiende que hay un único Modernismo liderado por Darío, verdadero protagonista de la renovación literaria, con un Rueda «premodernista». Véanse los capítulos «Los límites del Modernismo y de la generación del 98» y «Diferencias y coincidencias entre Salvador Rueda y Rubén Darío» en *Los límites del Modernismo y del 98* (1981). Respecto a la polémica Modernismo/98, no es objeto de esta tesis, pero para una recapitulación crítica y bibliográfica véanse Gullón (1969, 1987), Cardwell (1984, 1991), Cacho Viu (1985), Inman Fox (1991), Zavala (1991) y Mainer (2001).

en la literatura española –y muy especialmente en la andaluza– antes de la llegada a España del poeta nicaragüense (2001: 13)<sup>57</sup>.

Me parece reduccionista e interesado utilizar el término modernista exclusivamente para hacer referencia a la poética renovadora de Darío y sus discípulos. Tal y como apunta Cardwell:

No es posible hablar del modernismo como «movimiento íntegro» sino que, al contrario, existieron varias manifestaciones relacionadas entre sí. Cada una tenía sendas ideologías más o menos «modernistas» o «modernos», pero también existían discrepancias en cuanto a actitudes artísticas a aficiones estéticas. Es decir, se puede suponer una pluralidad de modernismos» (1983: 53).

Marta Palenque, dentro del Modernismo, distingue entre «primer Modernismo» y «rubendarismo»: «entiendo que hay una diferencia básica entre los primeros modernistas y los rubendarianos. Y esta diferencia radica en la continuidad de su vida y obra de códigos vitales (o morales) y estéticos propios de la época anterior, los propios de la Restauración» (1998b: 163). Un Modernismo, un primer Modernismo más cercano a la Restauración (a la «gente vieja») que el modernismo de Darío que finalmente acabaría imponiéndose. No obstante, para Niemeyer (1992) el «primer Modernismo» lo representan:

*La copa del rey de Thule* (1900), *La musa enferma* (1901), y *El alto de los bohemios* (1902), de Francisco Villaespesa; *Ninfeas* (1900), *Almas de violeta* (1900), *Rimas* (1902), *Arias tristes* (1903) y *Jardines lejanos* (1904), de Juan Ramón Jiménez, *Alma* (1902) y *Caprichos* (1905), de Manuel Machado, y *Soledades* (1903), de Antonio Machado. También los poemarios *Joyeles bizantinos* (1902), *Retratos antiguos* (1902) y *Paisajes* (1903), de Antonio de Zayas; *La paz del sendero* (1903), de Ramón Pérez de Ayala, y *Flores de escarcha* (1900), de Gregorio Martínez Sierra (1992: 321-322).

---

<sup>57</sup> Luis Antonio de Villena lo plantea de otra forma: «¿Fue [el episodio de “precursores del Modernismo”], como podría creerse, una fina maniobra del propio Rubén Darío, obrando con sutileza en cualquier caso? Nadie dudará de que Darío es un inmenso poeta y que él concluyó llevando el peso y siendo el emblema de todo lo que se escribía renovadoramente en español, en los dos continentes. Pero Rubén tuvo la extraña suerte (llamémoslo así) de casi quedarse solo en la cabeza, siendo sin duda –entre los vivos– la más brillante. ¿Qué hacer entonces con el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, con el colombiano José Asunción Silva, con el cubano Julián del Casal o con el también cubano José Martí, por hablar solo de los más habituales y evidentes? ¿Y qué hacer con nuestro Salvador Rueda –tan longevo, murió en 1933, sobreviviendo a su época– o con Manuel Reina? Darío (y quienes siguieron su brillante magisterio) tuvo a bien regalarles el pomposo título de “precursores del modernismo”, o sea precursores de él mismo, como si dijéramos» (2007: 150-151).

No es mi intención proponer un nuevo término, sino cuestionar aquellos que reducen el papel renovador de ciertos autores. Cuestionar las tesis que solo ven una modernidad, un Modernismo y una renovación, todo a partir de Darío. Tal y como apunta Aguilar Piñal: «la crítica, generalmente, se ha negado a ver en esta “época” otro modernismo que no fuese el desarrollado en torno y bajo el aliento del gran vate nicaragüense» (1968: 108-109). En este sentido, suscribo las palabras de Navas Ruiz, quien huye de la idea de Modernismo como movimiento cerrado y desaprueba el estudio dicotómico de Niemeyer que aleja a Reina, Rueda y Gil de toda renovación, modernidad e influencia extranjera:

No se trata de un movimiento cerrado, unido esencialmente a Darío y a un período que va de 1888 a 1920 (Henríquez Ureña 1954), sino de una amplia tendencia documentable en España (Díez Canedo 1965, Litvak 1979, Cardwell 1995, Palenque 1998b) e Hispanoamérica en el último tercio del siglo XIX. La segunda explica la primera, ya que tras ese nombre falsamente novedoso se esconde una realidad algo más trivial: el modernismo poético es una adaptación y síntesis de varios movimientos decimonónicos, fundamentalmente el parnasianismo y, en menor proporción, el simbolismo francés. Darío no fue su creador, sino un poeta genial dentro de la tendencia parnasiana, cuya influencia se dejó sentir en el mundo hispano desde 1890. Nunca llegó o llegó tarde, por el contrario, al simbolismo intimista. Rueda, Gil, Reina en España, Gutiérrez Nájera, Silva, González Prada, Casal, Martí en Hispanoamérica, que lo precedieron en el intento, ensayaron el mismo experimento poético con menos fortuna y menos grandeza. Pero aun sin Rubén la poesía en lengua española se hubiera abierto a la modernidad. En este contexto no existe base alguna para querer diferenciar el modernismo de Gil, Rueda y Reina del de Rubén Darío y autores posteriores a partir de una ideología (Niemeyer, 1992): el de aquellos sería tradicional y conservador y el de este iconoclasta (2000: 54-55).

Correa Ramón entiende el Modernismo como «una realidad poliédrica, multiforme y compleja» (2005: 62). Y esto lo muestra la diversidad de sus *Poetas andaluces en la órbita del Modernismo*, poetas de «actitudes y situaciones muy distintas» (2001: 18). En esta línea, no se puede obviar a Shulman y Picon Garfield, quienes prefieren hablar de «época» que de movimiento, escuela o estilo:

El modernismo poético, por lo tanto, no representa un solo estilo, sino un enfrentamiento con un mundo de carácter fallido y la tentativa por parte de los escritores de buscar alternativas – lingüísticas, estilísticas o sociopolíticas– sabiendo que serán defraudados o frustrados en su busca. La angustia que caracteriza la sensibilidad y los estilos modernistas produce la impresión de una

literatura inestable, cansada, y, en ciertos momentos, de signo negativo, y hasta pesimista. Quizá sea un error hablar de estilo(s) modernistas(s) cuando el modernismo, en el fondo, no se define por un solo estilo, sino por la búsqueda de una expresión (1986: 27).

Así los «pre» y los «pos» (para algunos, movimientos limitados, estéticas definidas) representan una línea más de una época poética y social: «En nuestro concepto las contradicciones que crean las denominaciones *pre* y *pos* modernistas –entre otras que se han acuñado– solo señalan la idoneidad del concepto de época que hemos esbozado en este prólogo, pues modernos y modernistas comparten una sensibilidad y un espacio cronológico colindante» (1986: 32)<sup>58</sup>. Como señala Gallego Roca: «La diferencia entre períodos y movimientos radica en que los últimos se entienden como colectivos en lucha con un alto grado de autoconciencia, mientras que los primeros son tramos históricos de la evolución, orientados hacia diferentes y diversos objetivos y caracterizados por un sistema de normas dinámico y regulador» (1994: 91).

El concepto de «época» ya lo reclamaron sus protagonistas. Juan Ramón Jiménez proclamó: «El modernismo no es un movimiento literario, ni una escuela, sino una época. Como el Renacimiento. Se pertenece al modernismo como se es del Renacimiento: quiérase o no se quiera» (Gullón, 1958: 49-50)<sup>59</sup>. De la misma manera, Manuel Machado se mostró contrario al Modernismo como escuela: «No de modernistas sino de modernos; hay aquí una porción de escritores que a mi entender no tiene otra cosa de común que el parecerse en nada los unos a los otros. El carácter, pues, de nuestra actualidad literaria es la anarquía, el individualismo absoluto» (1907b: 337). Más tarde, el poeta sevillano se reafirmará:

Si alguna consecuencia final grande y provechosa ha traído esa revolución en cuanto al fondo, es la de que el arte no es cosa de retórica ni aun de literatura, sino de personalidad. Es dar a los demás las sensaciones de lo bello, real o fantástico, a través del propio temperamento cultivado o exquisito. De modo que para ser artista basta con saber ser uno mismo.

Lo cual, entre paréntesis, es bastante difícil. Con que el modernismo lejos de ser una escuela, es el finiquito y acabamiento de todas ellas (Machado, 1913: 33).

Aunque hay que advertir que poetas como Juan Ramón Jiménez, Villaespesa o Manuel Machado se adscribieron al modernismo de Darío, tomando distancia con Reina y Rueda.

---

<sup>58</sup> Véase también Hans Hinterhäuser (1987).

<sup>59</sup> Ricardo Gullón se hace eco de Juan Ramón Jiménez cuando dice «El modernismo es una época» (1990: 27-31) y «El modernismo es una actitud» (1990: 31-34).



Algo que llevará a Manuel Machado a manifestar, alimentando el «mito», que en España se miró a la poesía francesa moderna después de Darío:

Los poetas españoles de este principio de siglo, han aceptado, como no podía menos de suceder, lo que han encontrado de bueno y de útil en las literaturas extranjeras como medio de expresión y de promover sensaciones. Y, así, hay en ellos del simbolismo, del parnasianismo y de otros *ismos* que en Europa han servido para denominar ciertas agrupaciones artísticas...

Es de notar que esta influencia europea y principalmente francesa, llegó a España, en primer término, desde la América latina (1913: 33).

En definitiva, entendiendo el Modernismo como época, no encuentro reparos en llamar a Reina, Rueda y Gil modernistas. «Si queremos hablar de veras de la *génesis* del modernismo hispánico y no solo de su florecimiento, es imprescindible la inclusión de estas figuras» (Kronik, 1987: 43). Pere Gimferrer los antologa bajo el título *Antología de la poesía modernista* (1969), al igual que Ignacio Prat en *Poesía modernista española* (1978) y Ángel Crespo en *Antología de la poesía modernista* (1980)<sup>60</sup>. En *Poesía modernista hispanoamericana y española: antología* (1986), de Iván A. Schulman y Evelyn Picon Garfield, se incluyen como modernistas sin ningún pero. Jorge Urrutia, como ya hizo Marta Palenque en *Auras, gritos y consejos. Poesía española (1850-1900). Antología* (1991), no los recoge en su *Poesía española del siglo XIX* (1995) porque «dadas sus lecturas francesas – sobre todo de los dos primeros–, tienen mejor cabida en una antología del Modernismo» (2008 [1995]: 196)<sup>61</sup>. Sin embargo, Navas Ruiz sí los incluye, bajo el epígrafe «Fin de siglo»,

---

<sup>60</sup> No coincido con Gimferrer que, queriendo atar su propia poesía y la de los novísimos al Modernismo en una justificación innecesaria dado que sus deudas con dicha tradición son evidentes, señala: «¿Dónde reside, pues, el común nexo modernista? El modernismo es, básicamente, *una experiencia del lenguaje*: en esta experiencia debemos buscar su unidad. Por ello, su delimitación de pende en última instancia de la sensibilidad de cada lector: donde para nosotros existe un lenguaje modernista hay modernismo. No veo otra posible delimitación; de ahí, a mi entender, que no haya podido establecerse una clara frontera, generalmente reconocida, entre premodernismo, modernismo y postmodernismo, ni entre los poetas que, en la época modernista, pertenecieron o no a este movimiento» (1981: 9-10). Además de una experiencia del lenguaje, el Modernismo es una experiencia histórica e ideológica, tal y como señala el poeta cordobés Eduardo García, a propósito de Manuel Reina: «Confieso que me resultaría imposible escribir, desde una sensibilidad contemporánea, invocando tales atmósferas de lujo oriental y exóticas odaliscas. Me parecen sugerentes, sin duda; disfruto de las resonancias que tales palabras son capaces de provocar. Pero su artificiosidad me deja un tanto perplejo. Me cuesta imaginar que la identidad de nuestros días pueda contemplarse frente a frente en tal espejo. Pertenecen ya a un mundo que no existe, plantean una evasión ajena a mi tiempo. Puedo concederles su valor histórico, disfrutar como lector del juego que proponen, pero no integrarlas en una concepción poética de nuestros días» (2007: 354-355).

<sup>61</sup> Precisamente Urrutia sugiere otro «Premodernismo» cuando ve en Zorrilla «el nacimiento del Modernismo» (2008 [1995]: 195) en su vertiente más parnasiana, al igual que Palenque habla de Zorrilla como «indudable precursor del Modernismo» (1993a: XXXIII). Asimismo, buena parte de la

en su antología *Poesía española. El siglo XIX* (2000), que abarca toda la poesía decimonónica, advirtiendo que los parnasianos y los simbolistas «ejercieron influencia sobre ellos» (2000: 54). Y en la *Antología de la poesía modernista española* (2008), de Almudena del Olmo Iturriarte y Francisco J. Díaz Castro, aparecen como poesía modernista, aunque en la introducción se sigue apostando tímidamente por una división entre lo premodernista y lo modernista. Como asegura Palenque «Rueda, Reina, Gil [...] inician, sin embargo, una nueva actitud ante el hecho poético y adoptan nuevos modos de expresión que merecen ser tenidos en cuenta; son ya poetas *modernos* o *modernistas* (pienso que hay que abandonar el ambiguo marbete *premodernistas*)» (1993a: XXXIX). Y recuerda, siguiendo a Cardwell, que «su actitud pionera no merece que les neguemos el calificativo de *modernistas*; lo correcto sería referirse a diferentes tipos de modernismos» (Palenque, 1993a: X).

---

crítica no obvia el simbolismo de Bécquer y Rosalía de Castro: «Lo importante de la obra de Gil es que llevó a cabo la tarea dejada incompleta por las muertes inoportunas de Bécquer y Rosalía de Castro» (Cardwell, 1998: 316). Incluso Schulman y Picon Garfierld incluyen a la poeta gallega en su *Poesía modernista hispanoamericana y española* (1986). Para la influencia de Zorrilla en el Modernismo español véanse, además, los artículos de Auladell Pérez (1995), Otero Toral (1995), Palenque (1993b) y Ocampos (2018b).

#### 2.4. Poetas-traductores, modernistas, renovadores.

La ideología del traductor, como indica Lefevere (1992), es la causante de la introducción en el sistema literario de uno u otro texto a través de la traducción y, en consecuencia, la que ocasiona la renovación literaria. La predilección de los autores objeto de esta tesis (Guillermo Belmonte Müller, Manuel Reina, José de Siles y Marcos Rafael Blanco Belmonte) por los textos parnasianos, simbolistas y decadentistas y su traducción y, por tanto, asimilación en el sistema literario, hace que se modifique el canon literario. Estos autores propician el cambio literario hacia una nueva estética: el Modernismo español<sup>62</sup>. Según Octavio Paz: «Al traducir, cambiamos aquello que traducimos y sobre todo nos cambiamos a nosotros mismos» (1991: 156). Tal y como mencionan Bassnett y Lefevere (1990), cualquier reescritura refleja una ideología y una poética que manipula la literatura de una sociedad, propiciando la evolución de dicha literatura y sociedad. La reescritura introduce nuevas formas y conceptos, expresando el poder de reforma que una cultura tiene sobre otra. Por tanto, la historia de la traducción es también la historia de la renovación literaria. Si «las traducciones son acontecimientos que atestiguan la vitalidad de una literatura emergente decidida a absorber energías ajenas para poder seguir firmemente su propio camino» (Guillén, 1998: 333) no podemos obviar a los autores que prenden dicha vitalidad, el inicio de un proceso que traduce e importa una nueva estética.

Gallego Roca, a propósito de la actividad traductora desde 1909 a 1936, afirma: «La importación de modelos extranjeros y la relectura de la tradición poética española son fenómenos difícilmente separables. En ese conjunto histórico sobresale una manera de entender la traducción como incremento y potenciación de la obra» (1996: 18). En un trabajo anterior, el mismo autor estudia «El poeta traductor en la poesía moderna» y anota: «En estos casos la práctica de la traducción es el medio utilizado por la voluntad expresiva como en otros casos lo será la cita, el mito o la influencia» (1994: 43). En ambas afirmaciones se nos

---

<sup>62</sup> Ruiz Casanova no recoge la gestación del Modernismo a través de la traducción en el capítulo «Traducciones del Modernismo hasta 1938» (2018: 552-609). Prácticamente se obvian las traducciones de finales del siglo XIX y se pone el foco en las de principios del siglo XX publicadas en libro en el ámbito hispánico, las traducciones de un Modernismo asentado. Así se ofrece una panorámica de los traductores del Simbolismo francés, concretamente de los traductores de Baudelaire (Eduardo Marquina, Pedro González Blanco y Eusebio Heras), Verlaine (Emilia Pardo Bazán, Juan Ramón Jiménez, Teodoro Llorente, Manuel Machado, Emilio Carrere, Mauricio Bacarisse, Eliodoro Puche, Luis Fernández Ardavín, Enrique Díez-Canedo, Guillermo de Torre y Luis Guarner) y Mallarmé (Guillermo Valencia, Leopoldo Díaz, Andrés González Blanco, Díez-Canedo, Marquina, Llorente, Fernando Maristany, José Pablo Rivas, Rafael Cansinos Assens, Maurio Bacarisse, Juan Ramón Jiménez y Alfonso Reyes). Se excluye, asimismo, el Parnasianismo, reducido a la traducción de José María de Heredia por Antonio de Zayas en una nota a pie de página.

presenta el hecho histórico de entender la traducción como obra propia, algo que ya ocurre desde el inicio del Modernismo en España y se debe al concepto de «afinidad estética», que desarrolla Ruiz Casanova:

La afinidad estética, tal y como se presenta aquí, es un fenómeno asociado a la traducción que aparece, en toda su complejidad, entre los últimos años del siglo XIX y primeros del XX. Digo «en toda su complejidad», puesto que de entenderse como hecho aislado o de forma mucho más lata, y como ya se ha argumentado, contaría con varios precedentes que recorren todo el decurso de la historia de la traducción en España. Al entender su calidad estética, ceñimos el marco de estudio, casi sin excepciones, al ámbito de la literatura traducida; de hacer valer, además como limitadores el concepto industrial y comercial del libro, tan característico de nuestro siglo y en menos medida del anterior, puede aventurarse que el género literario menos sujeto a las leyes del mercado, esto es, la poesía, es el que más claramente se perfila como protagonista y acreedor. Tan solo debemos recordar aquí la penetración de las poéticas simbolista y parnasiana de manos de nuestros poetas modernistas, tanto españoles como hispanoamericanos, para alumbrar un proceso de asimilación e influencias que traspasa la operación de leer a los poetas franceses en su lengua e imitar, después, sus propuestas estéticas (2011: 91)<sup>63</sup>.

La traducción completa la obra personal y creativa del poeta, forma parte de la misma, no es una actividad ajena:

La traducción poética es, desde la segunda mitad del siglo XIX, un ámbito de la escritura lírica; y en la medida que en que esta se hace más restrictiva (o menos *popular*), la labor de difusión, de lectura y de traducción de los poetas extranjeros es asumida casi en exclusividad por los poetas. Así, y cada vez con más insistencia, la traducción poética no responde a pautas *profesionales* ni *comerciales* –como sí la traducción de obras literarias de otros géneros–, sino a las necesidades individuales de *completar* algo más que una lengua poética, completar –y contribuir a formar– el idiolecto de un poeta (Ruiz Casanova, 2011: 94).

---

<sup>63</sup> Ruiz Casanova (2018: 486) recoge un texto como una de las primeras manifestaciones del traductor (moderno) que traduce por gusto estético y no ya por exigencias del mercado o el sustento material. El texto es de *Clarín* (*Sermón perdido (crítica y sátira)*), Madrid: Fernando Fe, 1885) y habla de enamoramiento: «A estas alturas, es claro que la facilidad de la lengua de que se traduce, o su dificultad, es circunstancia secundaria. Si se admira a tal traductor de Horacio y se menosprecia a otro, no será porque solo aquel supiera latín, sino por condiciones de hablista y de artista que el uno unía y el otro no, aun suponiéndolos a los dos buenos gramáticos. Cuando un buen ingenio se enamora de otro que escribió en lengua extraña, viva o muerta, antigua o moderna, sabia o vulgar, y quiera comunicar su entusiasmo a los suyos, trasladando hasta donde es posible la obra de arte concebida por otro hombre y nacida en otro idioma al propio modo de sentir, entender y hablar, entonces es cuando se puede decir que hay una traducción verdadera, es decir, aproximadamente justa».

Poggioli habla del traductor que se identifica con la obra de autores extranjeros como «a literary artist looking outside himself for the form suited to the experience he wishes to express» (1959: 141). Baudelaire en una carta de 1864 a Théophile Thoré aclara: «Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des phrases, pensées par moi, et écrites par lui, vingt ans auparavant» (1907: 362). En palabras de Juan Ramón Jiménez (cita que recoge Ruiz Casanova) «únicamente debe traducirse cuando lo que uno lee de otro le sea tan íntimo, tan propio a uno, que sintamos a un tiempo que es de uno y no lo es..., que lamentamos que no sea aquello espresión nuestra. Entonces le damos –debemos darle– forma propia en nuestra lengua, para que aquello sea un poco de uno. En este sentido... la traducción siempre es un robo» (1990: 230)<sup>64</sup>.

Tanto es así, la traducción completa la obra, que autores como Manuel Reina, José de Siles y Blanco Belmonte van a integrar traducciones en sus libros de creación poética. Así lo hace Reina en *La vida inquieta* (1894) con «D. Juan en los infiernos (pensamiento de Baudelaire)» y en *Rayo de sol* (1897b) con una traducción de un poema muy parnasiano bajo el título «Pensamiento de Armand Silvestre»; Siles en la segunda edición del libro de poemas *Los fantasmas del mundo* (1905) con «El oso y la monja» («L'Ours et l'Abbesse», *La Chevauchée d'Yeldis et autres poèmes* (1892), 1893), poema original de Francis Vielé-Griffin; y Blanco Belmonte en *Los que miran más allá* (1911b) con «La caja de música (pensamiento de una narración en prosa de Catulle Mendès [sic])» y «Los príncipes (pensamiento de una narración en prosa de Catulle Mendès [sic])»<sup>65</sup>. Precisamente, Mendès ocupa un espacio considerable en las traducciones de Blanco Belmonte, es el parnasiano que más traduce. Cossío señala la afinidad estética de Blanco Belmonte con el francés: «sus traducciones de Catulo Mendès [sic] son prueba de la orientación de su poesía» (1960, II: 1079). Hay que añadir que el hecho de que estos poetas no se conformen con leer la obra (seleccionada por afinidad) en su lengua de origen, sino que además quieran traducirla (sin que les pese que les robe tiempo de creación), se debe a que están considerando escritura propia la traducción, están escribiendo su propia obra (Ruiz Casanova, 2011: 97-98)<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Se mantiene la ortografía juanramoniana.

<sup>65</sup> Me detendré más adelante en esta combinación de traducción y creación original, ya que en el caso de Reina y Blanco Belmonte habrá muchos más ejemplos.

<sup>66</sup> La afinidad estética también se siente en Belmonte Müller con respecto a José María de Heredia como estudiaré en su apartado: sus sonetos de París y los *Sonetos a Italia* siguen la línea parnasiana de *Les Trophées* (1893).

En otro orden de cosas, no se entiende la participación de estos autores en la renovación poética sin atender a las revistas, la prensa diaria y las antologías, principales medios en los que se va a difundir la poesía extranjera.

Empezando por la antología, para Guillén «es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos» (2013: 375). Antologar, como traducir, es reescribir. En este sentido, Gallego Roca, siguiendo a Theo Hermans (*The Manipulation of Literature*, 1985), expone:

Las condiciones de traductor y antólogo parecen destinadas a coincidir, sobre todo en determinados periodos literarios en los que traducción y antología son formas de manipulación que responden a la misma intención de sancionar una tradición lírica extranjera, bien proponiéndola como modelo, bien adecuándola a la tradición imperante en la literatura receptora. Son momentos en los que se renueva el canon de clásicos y modernos. Una antología puede reflejar, ensanchar o modificar el canon existente (1996: 41).

Para Guillén la antología es «creadora de cánones» (2013: 41)<sup>67</sup>. La antología interviene en el proceso de manipulación literaria:

El antólogo no es un mero reflector del pasado, sino quien expresa o practica una idea de la literariedad, fijando géneros, destacando modelos, afectando el presente del lector y, sobre todo, orientándole hacia el futuro. Nos hallamos en este caso ante un crítico y un superlector a la vez: crítico, por cuanto califica y define lo dado; superlector, por cuanto ordena y redispone lo dado, actualizando sistemas contemporáneos, impulsando lo que se dará (2013: 378).

Además, «una literatura destino tiende a asimilar los elementos que pertenecen a los sectores canónicos del sistema origen, a la vez que los elementos importados sufren frecuentemente una simplificación o esquematización» (Gallego Roca, 1996: 43). Gallego Roca pone como ejemplo las antologías de Fernando Maristany: *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua francesa* (1917), *inglesa* (1918), *portuguesa* (1918), *alemana* (1919) e *italiana* (1920). Y lo mismo ocurre en la segunda antología de José de Siles: en el Libro II de *El Diario de un poeta* (1905) con los apartados «El Parnaso extranjero» y «El Parnaso regional».

---

<sup>67</sup> En relación a la antología y el canon, véase Alfonso García Morales (2007) y Ruiz Casanova (2007).

El trabajo de un traductor-antólogo es un proceso de reescritura por partida doble. Frank y Essmann (1990; 1991) distinguen dos tipos de antología según los sistemas literarios nacionales en contacto: antologías bilaterales y antologías multilaterales. Y dos antologías según el seleccionador: antologías de traductor (traduce y selecciona) y antologías de editor. Las dos antologías de Siles (*La lira nueva*, 1895; el Libro II de *El Diario de un poeta*, 1905) y la de Blanco Belmonte (*La poesía en el mundo*, [1907]; segunda edición: [ca. 1913]) son multilaterales (desde un sistema literario se traducen textos de varios sistemas literarios) y de traductor (son Siles y Blanco Belmonte quienes traducen y a la vez seleccionan).

Claudio Guillén opina que en una antología «la voluntad de unidad raras veces falla» (2013: 377). La antología de Siles responde a una voluntad de unidad y se percibe desde el mismo título (*La lira nueva*): va a presentar, exceptuando a Goethe, poetas contemporáneos. De la misma manera, la de Blanco Belmonte, recupera, como la de Siles, traducciones ya publicadas en la prensa, y, salvo Friedrich Schiller, el bodhisattva Jizo venerado por el budismo, San Francisco de Asís, Pierre-Jean de Béranger, François Barrillot y Mijaíl Lérmontov, el resto son poetas contemporáneos al traductor.

Ruiz Casanova define la antología de Siles como «antología de poemas traducidos, en pleno Modernismo, pero que responde todavía en parte a la estética y gusto decimonónicos» (2018: 558), «modelo anclado, en gran parte, en el gusto burgués y clasicista que tanto desdeñarían los simbolistas franceses» (2020: 43). Quizá podemos achacarle a Siles que las traducciones de los sonetos de *Les Trophées* de José María de Heredia están en endecasílabos y no en metros más modernistas como en alejandrinos españoles (7 + 7), muy al contrario que Belmonte Müller que sí traduce a Heredia en alejandrinos españoles, mostrándose acorde con el dodecasílabo simétrico o alejandrino francés, y también Blanco Belmonte que alterna entre hexadecasílabos (8 + 8), alejandrinos (7 + 7), dodecasílabos (6 + 6) y solo en un soneto recurre al endecasílabo. También podemos achacarle que la mayor parte de los poemas no responden a las nuevas estéticas francesas, pero no podemos obviar la apertura hacia la poesía actual a través del título *La lira nueva*. Tampoco podemos obviar la nómina de autores parnasianos y el poema simbolista «La lámpara» que Siles traduce el mismo año de su publicación original: «La Lampe», en *Les pleureuses* (1895) de Henri Barbusse, libro de fuerte herencia simbolista.

En cuanto a las revistas y a la prensa diaria, las páginas de las mismas se posicionan, con la introducción de nuevos poetas a través de su obra original y traductora, a la vanguardia de la renovación literaria, cuestión estudiada y valorada en ensayos e índices sobre distintas

cabeceras<sup>68</sup>. La importancia de la prensa como vehículo del hecho traductor aparece destacada en las recientes historias de la traducción:

Entre los medios más populares para la difusión de las traducciones literarias, las revistas y publicaciones periódicas fueron, desde el siglo XVIII, una vía principalísima de entrada de textos extranjeros. Con el auge de la «moderna estética», el Modernismo, en las dos últimas décadas del siglo proliferaron las revistas, folletos y periódicos en los que se recogían noticias literarias, tenía lugar el debate de ideas estéticas y los autores daban a conocer sus nuevas composiciones o sus nuevas traducciones (Ruiz Casanova, 2018: 520).

Marta Palenque analiza la difusión de la creación literaria durante la Restauración, una etapa donde, aparte de surgir la figura del periodista profesional, se vive una interdependencia entre prensa y literatura: «si el periódico necesita de la literatura para atraer a lectores, la literatura busca a través de él un nuevo y más amplio público, algo que entenderá y aprovechará la joven creación finisecular» (1998a: 59). Esta relación de conveniencia da lugar a «la proliferación de revistas de carácter misceláneo, donde lo literario ocupa un lugar destacado» (Palenque, 1998a: 59). Este es el caso de revistas como *La Diana* (1/2/1882-22/1/1884, de la que fue director Manuel Reina), *La Gran Vía* (de la que fue director Salvador Rueda desde el 9 de diciembre de 1894 hasta el 8 de septiembre de 1895) y *La Moda Elegante* (de la que fue redactor y principal traductor Marcos Rafael Blanco Belmonte desde 1900 hasta 1920). En palabras de Palenque «la prensa de la Restauración se convierte [...] en el primer medio de comunicación y principal instrumento ideológico» (1998a: 59). En este sentido, hay que destacar el papel de control ideológico y literario que ejercieron estas revistas introduciendo, en muchos casos, la nueva poesía francesa a través de traducciones, poemas originales, reseñas, bibliografías o artículos<sup>69</sup>. Como estudiaré en los capítulos dedicados a cada autor, *La Diana* y *La Gran Vía* son decisivas; y *La Moda Elegante*, a través de Blanco Belmonte, introduce, aunque en fecha ya tardía (a partir de 1903), traducciones de poetas modernos. También José de Siles y Guillermo Belmonte Müller tuvieron un papel importante en revistas que difundieron literatura extranjera: Siles fue el director de *El Mundo Artístico* (1889) y, aunque no he podido localizar esta revista, sé que en ella se publicaron varias traducciones, entre ellas una de Armand Silvestre; en el caso de Belmonte Müller fue fundador de *La Lira Española* (31/10/1872-25/12/1873), revista volcada en la traducción de

---

<sup>68</sup> Véase Palenque (1990b), Valero (1991), Yeves Andrés (2002), Giné y Domínguez (2004) y Alonso (2006).

<sup>69</sup> Lo que Lefevere denomina «patronage» (1992). Función que también se desarrolla en la antología de traducción por medio del editor.



corte romántico, pero con un poema traducido en serventesios de versos alejandrinos por Belmonte Müller, respetando el metro original de Sousa Viterbo, acorde a su forma clasicista, sin libertad métrica, y a su influencia parnasiana (un tipo de estrofa muy usada por los parnasianos)<sup>70</sup>.

#### 2.4.1. Radiografía de los traductores.

En el epígrafe anterior justifiqué la actividad traductora de Guillermo Belmonte Müller, José de Siles, Manuel Reina y Marcos Rafael Blanco Belmonte desde el concepto de afinidad estética, estrechamente relacionado con la figura del traductor moderno. Conviene ahora anticipar aspectos como el método traductor, el conocimiento de lenguas, los diferentes tipos de traducción o los juicios de los propios autores sobre dicha labor, ya que tendré ocasión de desarrollarlos en los apartados de los diferentes autores.

Respecto al método, los cuatro cordobeses alternan entre la domesticación y la extranjerización. Este último, como ya he señalado, domina durante finales del siglo XIX. Un método de gran aceptación para los teóricos de la traducción contemporáneos como Lawrence Venuti, que en *The Translator's Invisibility* (1995) retoma la idea de Friedrich Schleiermacher, recogida en el ensayo publicado en 1813 y titulado *Sobre los diferentes métodos de traducir* (Schleiermacher, 2000), para hablar de la dualidad metodológica durante el proceso traductor: domesticación y extranjerización. Venuti, al igual que Berman, rechaza la domesticación: para Berman «traducción etnocéntrica» (1999). Asimismo, resulta clave el estudio de Hurtado Albir (2001) donde se distingue una serie de técnicas de traducción («adaptación», «ampliación lingüística», «amplificación», «calco», «compensación», «comprensión lingüística», «creación discursiva», «descripción», «elisión», «equivalente acuñado», «generalización», «modulación», «particularización», «préstamo», «sustitución», «transposición» y «variación»), ya que unas favorecerán el método extranjerizante y otras el domesticador. También hay que destacar cómo Giné y Hibbs redefinen la «domesticación» a través del concepto de «vulgarización»: «muchas veces la traducción se explica [...] por una estrategia de vulgarización: se trata de poner a disposición de los lectores de clase media y alta unos textos elegidos por sus valores morales o por sus cualidades estéticas, con la finalidad de “integrarlos” en la cultura del país de acogida, de forma que ya no se sientan, que ya no se vivan con el estatus de una lengua extranjera» (2010: 17).

---

<sup>70</sup> Para profundizar en la situación de la prensa decimonónica y finisecular, véase Simón Díaz (1988), Seoane (1996), Seoane y Saiz (1996) y Saiz (1998).

Las traducciones de parnasianos y simbolistas que llevan a cabo Siles y Belmonte Müller, salvo en contadas excepciones, tienden a la extranjerización: no omiten contenido ideológico y mantienen la estructura métrica. Reina sigue este modelo en las traducciones de Rollinat y lo abandona cuando traduce a Barbier y Baudelaire, hacia la domesticación, eliminando algunos aspectos o añadiendo versos y descripciones que no están en el original. En el caso de Blanco Belmonte predominan las técnicas domesticadoras.

En lo concerniente a la elección de verso o prosa para el cometido traductor, los cuatro siguen la tendencia dominante de finales de siglo que resulta ser, como ya declaré, el verso. La excepción la marca Siles: en alguna traducción de Goethe elige la prosa para traducir los versos del alemán. Esta preferencia por el verso no viene siempre acompañada de la fidelidad a la forma. Alguna que otra vez Siles, Reina y Blanco Belmonte eligen el verso para traducir prosas originales.

En muchas ocasiones la obra aparece acompañada del vocablo «traducción» que pretende definirla. Es el caso de «Olivio (traducción del poeta portugués Sousa Vitervo)» (*La Lira Española*, 25/2/1873b: 6) y «El lago (traducción de Lamartine)» (*La Lira Española*, 10/6/1873: 3-4) de Belmonte Müller; «El rey Haraldo Harfagar (traducción de Heine)» (*Andantes y Alegros*, 1877: 65-66) de Manuel Reina; «Recuerdo. (Traducción [de Lamartine])» (*Lamentaciones*, 1879: 113-115) y «El buey (traducción de Carducci)» (*El Imparcial*, 21/5/1883: [4]) de José de Siles; y «El entierro (traducción [de Guerra Junqueiro])» (*Diario de Córdoba*, 14/8/1904: [1]), «Consejo (traducción [de Pons de Verdun])» (*R. de Córdoba, El Eco de Santiago*, 16/6/1908: [1]) y «Canción del desgraciado (traducción del alemán)» (*Desde mi celda*, 1895b: 176-178) de Blanco Belmonte. En ningún caso utilizan los términos «versión» y «adaptación», más recurrentes en la novela y el teatro, pero sí el de «imitación»: «Imitación del alemán» (Pérez de Siles y Prado y Aguilar y Cano, 1874: 438-439; *El Bazar. Revista Ilustrada*, 1874: 254; *Andantes y Alegros*, 1877: 23), «Imitación del italiano» (Pérez de Siles y Prado y Aguilar y Cano, 1874: 439) y «El lirio de oro (Imitación del francés)» (*El Noticiero Sevillano*, 22/6/1895: [4]) de Manuel Reina; y «La soledad. (Imitación [de Lamartine])» (*Lamentaciones*, 1879: 68-70) y «El decreto de Giaffir (imitado de Byron)» (*La América*, 13/10/1884: 11-12) de José de Siles. A estas indicaciones hay que añadir la de «pensamiento» en el caso de Reina y Blanco Belmonte, llegando a ser la que más emplearon (véase apéndice de traducciones), y la más singular, la de «espíritu» por parte de Blanco Belmonte: «Himno (espíritu de san Francisco de Asís)» (Suplemento de *La Moda Elegante*, 14/10/1904). Si bien «pensamiento» y «espíritu» parecen anunciar textos que se detienen en el fondo en detrimento de la forma, no siempre ocurre así, evidenciado una

elección caprichosa de los vocablos. Más significativo resulta el dominio de «traducción» sobre «imitación», es decir, se prefiere la fidelidad al texto origen a la libertad del texto meta, tan cercana al concepto de «adaptación»<sup>71</sup>.

Otro aspecto a destacar es el dominio lingüístico: Belmonte Müller sabe latín, alemán, francés, italiano e inglés; Siles catalán, portugués, italiano y francés (aunque tradujo también poesía inglesa y alemana, quizá lo hizo desde traducciones francesas); Reina italiano y francés (posiblemente fuese al francés para traducir la poesía alemana); y Blanco Belmonte portugués, italiano, francés, e inglés (la poesía alemana, rusa y japonesa puede que la tradujese del francés). A este respecto, un buen traductor es quien conoce en profundidad tanto la lengua de partida como la lengua de llegada, así lo señalan todos los teóricos desde Leonardo Bruni (1996: 154-155). Pero ¿qué ocurre cuando otra lengua media entre la lengua de partida y la de llegada? David Katan define al traductor como «mediatore culturale»,

---

<sup>71</sup> Douglas Robinson expone el significado que la «imitación» adquiere en la teoría de la traducción como desvío del original: «Imitation is the Classical Latin translation of the Greek word mimesis, which was used in literary theory from Plato and Aristotle onward to describe the writer's imitation of reality [...]. Through a strange linguistic history, however, the word has come to mean almost the exact opposite in translation theory: doing something totally different from the original autor, wandering too far and too freely from the words and sense of the SL text» (Robinson, 1998: 111). Este mismo sentido ya lo recogió John Dryden, en el «Preface» a *Ovid's Epistles* (1680), cuando distinguió entre «metaphrase», «paraphrase» e «imitation»: «The third way is that of imitation, where the the translator (if now he has nos lost that name) assumes the liberty, not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion; and taking only some general hints from the original, to run division on the groundwork, as he pleases» (Dryden, 1900: 237). Asimismo, Efim Etkind diferencia entre «Traduction-Information», «Traduction-Interprétation», «Traduction-Allusion», «Traduction-Approximation», «Traduction-Recréation» y «Traduction-Imitation»; esta última «apparâit parfois dans l'oeuvre de poètes authentiques, qui ne cherchent nullement à recréer l'original, et qui se soucient bien plutôt de s'exprimer eux-mêmes» (1982: 26). La «recreación» y la «imitación» para Etkind es lo que, en muchos estudios, se entiende como «traducción» y «adaptación», respectivamente. Para el extenso debate teórico sobre su significado, relación y límites véase, entre otros, Gambier (1992), Bastin (1998), Pascua Febles (1999), Sanders (2006), Venuti (2007), Perteghella (2008), Delabastita (2008), Milton (2009, 2010), Krebs (2012) y Vandal-Sirois y Bastin (2012).

En cuanto al término «Pensamiento» hay que decir que en el siglo XVIII existen textos que se refieren al «pensamiento del autor [original]» como elemento a traducir. Me sirvo de los textos recogidos en el estudio de Francisco Lafarga (2004: 219-246): Benito Gómez Romero marca como principio traductor «el de ser exacto en los pensamientos de mi autor, fiel en conservar sus imágenes y figuras en cuanto me fuese posible, pero evitando todo lo que mirase a nimia servidumbre, y tan lejos de hacer sacrificio de la elegancia de nuestra lengua» (Thomson, 1801: XIX); para el Padre Isla traducir bien es «exprimir el pensamiento del autor que se construye, poniendo en orden las expresiones y dejando a cada lengua el arranque de las cláusulas, el aire de las transiones y la disposición de los períodos, según el peculiar dialecto de cada una» (Fléchier, 1731: 63); para Juan de Iriarte la buena traducción debe conjugar «la perfecta inteligencia de ambos idiomas, la cabal penetración de los pensamientos del autor traducido, la habilidad para trasladarlos con pureza y energía, la fidelidad, la brevedad clara y otras» (Iriarte, 1742: 237); y Felipe David y Otero afirma: «He traducido los pensamientos más bien que las palabras» ([Polier de Bottens], 1802: XVIII). Eduardo de Ory se refiere a los poemas traducidos por Reina en *La Diana* como «admirables traducciones de autores extranjeros, cuyos pensamientos enalteció con el irisado ropaje de su rima opulenta» ([1916]: 31).

porque se mueve entre dos culturas que conoce ampliamente, facilita la comunicación y el acercamiento cultural (1997: 31-74). Quizá también se pueda hablar de «mediatore culturale» indirecto cuando se traduce el texto de la lengua origen desde otra lengua. En este sentido, Belmonte Müller traduce a Mickiewicz desde el francés, y, con bastante probabilidad, Siles, Reina y Blanco Belmonte recurren a la lengua francesa para traducir a diferentes autores. Esto es lo que Carlos Moreno Hernández denomina «traducción por idioma interpuesto»: «la traducción por idioma interpuesto, llamada *indirect translation*, o traducción indirecta, en inglés, o *Übersetzung aus zweiter Hand*, traducción de segunda mano, en alemán. Es la que tiene lugar cuando el original es desplazado en favor de otra lengua que hace de intermediaria, una traducción basada en otra traducción, en suma» (2005: 38). Por tanto, es importante profundizar y advertir el poliglotismo de los autores aquí estudiados, pero sin obviar que, en muchos casos, el francés funciona como «idioma interpuesto», dada su hegemonía cultural en la Europa del Fin de Siglo.

En cuanto a los tipos de traducción, si seguimos la clasificación de Roman Jakobson (1963; 1973), es decir, traducción endolingüística o reformulación (interpretación de los signos verbales por medio de la misma lengua), traducción interlingüística o traducción propiamente dicha (interpretación de los signos verbales de una lengua por medio de los signos verbales de otra lengua) y traducción intersemiótica o transmutación (interpretación de los signos verbales por medio de un sistema de signos no verbal y viceversa), los cordobeses manejan, claro está, la traducción interlingüística, pero también la traducción intersemiótica, como es el caso de los poemas de Belmonte Müller que responden a la écfrasis. Este último tipo de traducción es definida como «traducción extratextual» por Peeter Torop (1995), semiótico que amplía la tipología de Jakobson con la «traducción metatextual», la llevan a cabo Siles y Blanco Belmonte a través de reseñas y críticas, y la «traducción intertextual», la llevan a cabo todos, pero de manera muy especial Reina, debido a su escritura sumamente generosa con el recuerdo de la tradición literaria.

Estos traductores-poetas no recogen ideas o justificaciones de su traducción. Una actividad descriptiva, por otra parte, de poco éxito en la historia de la traducción: «Las ideas sobre la traducción se esconden en prólogos, cartas, ensayos generales sobre poética o gramática, y son escasos los tratados específicos que abordan el problema, y cuando existen no siempre resultan interesantes o decisivos en la evolución del pensamiento del traductor» (Lafarga, 1996: 14). Asimismo, la ausencia de comentarios o justificaciones, a través de los paratextos, manifiesta ya una ideología, huir del tiempo histórico: «esos tejidos de alusión tópica que el lector ahistórico y formalizador intenta desesperadamente borrar: ese intolerable rumor seco y

quitinoso de las notas a pie de página que nos recuerdan las referencias implicadas a acontecimientos contemporáneos y situaciones políticas» (Jameson, 1989: 29). La única excepción se encuentra en Manuel Reina, y aunque no emite juicios sobre su traducción, sí lo hace sobre la traducción en general, cuestión que tendré oportunidad de analizar detenidamente.

Finalmente y como ya he advertido, la traducción forma parte de la obra creadora de estos poetas. Y aunque traducen desde la afinidad estética (son traductores modernos), no hay que obviar que en el caso de Siles y Blanco Belmonte hubo otro motivo más: el mercado, el sustento económico. Si Belmonte Müller y Reina son traductores que arrancan desde el placer, el conocimiento y la difusión literaria (sus ingresos no vienen de la traducción), Siles es un traductor *pro pane lucrando* y Blanco Belmonte un traductor profesional, con contrato editorial. Esto se explica porque durante el siglo XIX el éxito económico de la traducción absorbe a los escritores que ven en ella una forma de vivir o sobrevivir de las letras. Como afirma Larra en su artículo de septiembre de 1832 titulado «Carta a Andrés escrita desde las Batuecas por el Pobrecito Hablador»: «El día que no traduzco no como» (Larra, 1981: 26).

## 2.5. La importancia de los autores andaluces finiseculares en la recepción de la cultura extranjera.

No se entiende la apertura finisecular a estéticas extranjeras y la voluntad de renovación poética del sistema literario finisecular sin hacer una parada en Andalucía. Es momento para presentar a los autores andaluces que, finalmente, no han formado parte del corpus. Si bien, como expondré más adelante, Guillermo Belmonte Müller, José de Siles, Manuel Reina y Marcos Rafael Blanco Belmonte ofrecen un amplio y jugoso material para entender la recepción de poesía moderna y la renovación modernista desde Andalucía, no podemos olvidar otra serie de autores que completan un momento histórico-literario y que subrayan la relevancia de la traducción en el cambio de estética desde muy pronto. Aunque podría referirme a una nómina mucho más amplia, elijo aquellos que me parecen más destacados. Es el caso de José Jurado de la Parra, Carlos Fernández Shaw, Rodolfo Gil, Enrique Redel y Cristóbal de Castro<sup>72</sup>.

José Jurado de la Parra (Baeza, Jaén, 1856-Málaga, 1943) traduce y publica *Póstuma* (1898) de *Stecchetti* (seudónimo de Olindo Guerrini), repartiéndose ese mismo año en la prensa algunos poemas traducidos de dicho libro (por ejemplo, en «Stecchetti», publicación por adelantado del prólogo del cordobés Julio Burell que acompaña al libro de Jurado de la Parra: Burell, *El Heraldo de Madrid*, 20/3/1898: [1]; y la traducción «El vado (Idilio)», *La Época*, 21/3/1898: [1]), previamente había publicado otras traducciones como «El castillo de Polenta (De Stecchetti)» (*Germinal*, 23/7/1897: 5). Más relevante para el momento histórico resulta que fuese traductor de Giosuè Carducci (según Estelrich en un breve artículo de 1898 traduce algunas estrofas de *Chiesa di Polenta*; Estelrich, 1921: 3-10) y de Gabriele D'Annunzio. De este último destaco el poema «A los poetas» (*Vida Nueva*, 19/6/1898: [4]), traducción del primer soneto que componen la serie de dos sonetos «Ai poeti» (*Intemezzo di rime*, 1884), siendo la métrica del original un soneto en endecasílabos y volcándolo Jurado de la Parra en un soneto en alejandrinos (7 +7), acorde con la métrica modernista<sup>73</sup>. También tradujo piezas teatrales como *El gobernador de Urbequieta* (1905) de León Gaudillot, *La hija de Jefté* (1902) de Felice Cavallotti, *Monna Vanna* (1907) de Maeterlinck, *Lorenzaccio* (1915) de Musset, *Juventud* (1905a) y *Los viejos* (1905b) de Ignasi Iglesias, *La noche del*

---

<sup>72</sup> Los tres últimos, cordobeses, evidencian, junto a Belmonte Müller, Siles, Reina y Blanco Belmonte, la implicación literaria de la Córdoba finisecular. Cruz Casado (1997) analiza el ambiente de la lírica cordobesa en torno a 1895 y, exceptuando a Siles, menciona a todos estos poetas. A propósito, véase también Sánchez Fernández (1991).

<sup>73</sup> El gusto de Jurado de la Parra por el poeta italiano es evidente: en *De antaño y de ogaño* (1936) se recoge un soneto titulado «G. d'Annunzio», dedicado a Francisco Villaespesa.

*amor* (1905) de Santiago Rusiñol, o una versión inédita de *Los bandidos* de Schiller, de la cual un fragmento se publicó en 1930 en *La Esfera*<sup>74</sup>. Dámaso Chicharro, que ve el influjo de Salvador Rueda en el poema «Resurrexit», publicado el 21 de junio de 1911 en *El Liberal de Baeza*, anota que «domina el incipiente modernismo, que le hace vagar por una sensualidad pocas veces rozada en otras obras. Todo un mundo sensorial se mezcla con los resabios románticos y prosaicos, aún no abandonados» (1985: 428). Y lo define como «un postromántico singular que no ha logrado hallar los caminos modernistas que intentó por tantas veces» (1985: 428). Sancho Sáez y Sancho Rodríguez (1991: 383-392), a los que se suma Correa Ramón (2001: 136), ponen como ejemplo del modernismo de Jurado de la Parra el poema «Vidrieras», recogido en *De antaño y ogaño* (1936), pero de aparición anterior<sup>75</sup>.

Carlos Fernández Shaw (Cádiz, 1865-Madrid, 1911) publica en 1887 *Poemas*, una serie de traducciones de poesías de François Coppée: «Angelus» (*Poèmes modernes*, 1869b), «La tabla» (*Contes en vers et poésies diverses*, 1880), «La vendedora de periódicos» (*Contes en vers et poésies diverses*, 1880), «Por la bandera» (*Contes en vers et poésies diverses*, 1880), «La bendición. Cuento de un veterano» (*Poèmes modernes*, 1869b), «El padre» (*Poèmes modernes*, 1869b), «La velada» (*Les Récits et les Élégies*, 1878), «El naufrago» (*Les Récits et les Élégies*, 1878), «Los zarcillos» (*Contes en vers et poésies diverses*, 1880), «La cabeza de la sultana» (*Les Récits et les Élégies*, 1878), «¡...Esperando!» (*Poèmes modernes*, 1869b) e «Intimidades» (*Intimités*, 1868); algunas traducciones se publican anteriormente en la prensa, como es el caso de «La tabla (de François Coppée)» en la *Hoja literaria de los lunes de La Época*, (Fernández Shaw, 25/2/1884: [1]). Dichas traducciones aparecen acompañadas de un previo y riguroso estudio de la poesía francesa titulado «De François Coppée y de los poetas líricos franceses contemporáneos». En este prólogo advierte que no hablará de los poetas ya fallecidos:

---

<sup>74</sup> Para las traducciones teatrales de Jurado de la Parra, véase la tesis doctoral de Amparo Chiachío Peláez (2006). Asimismo, la autora es quien aporta las fechas exactas de nacimiento y muerte del poeta baezano. Véase, también, Chiachío Peláez (2008).

<sup>75</sup> «El poema es, sin embargo, muy anterior, pues aparece recogido en CAZABÁN, Alfredo, *Poetas y poesías (Florilegio)*, Jaén, Tip. de La Unión, 1911, pp. 72-72» (Correa Ramón, 2001: 138). Precisamente, en 1911, D'Annunzio en *Le martyre de Saint Sebastien* (1911), drama sacro con música de Claude Debussy y libreto del propio poeta italiano, se refiere a «Les cinq mansions» (actos de la obra) como «cinq verrières»: «L'artisan de ces cinq verrières, consacrées à Sébastien par sa Confrérie, se souvient de son démon et de son ange. Quand il colorait la louange du bel Archer avec la flamme, pour le remède de son âme, comme un maître verrier de Chartres, de Bourges, de Reims ou de Tours, parfois il voyait tour à tour l'un de ses puissants fourneaux ardre, l'autre fumer et s'obscurcir» (1911: 5).

Me he de contentar, pues, con rendir tributo de admiración, y seguir adelante, a poetas como Alfredo de Vigny, espíritu severo y delicado; Lamartine, el melancólico poeta del amor; Gautier, el de la espléndida rima y la imagen brillante como el oro al sol; Alfredo de Musset, el gran poeta de la juventud; Auguste Barbier, el terrible vate de las *Sátiras* y los *Yambos*; el satánico Baudelaire y el místico Víctor de Laprade; Gerardo de Nerval, el feliz traductor de Enrique Heine; los hermanos Deschamps, delicadísimos e irreprochables, y aun al mismo Víctor Hugo (Fernández Shaw, 1966: 99).

De este modo repara en Leconte de Lisle, Théophile Gautier, Théodore de Banville, J. de Soulayr, André Theuriet, Charles Monselet, Anatole France, Paul Déroulède, Auguste Vacquerie, Alphonse Daudet, Paul Bourget, Guy de Maupassant, Ackerman, Maurice Rollinat, Jean Richepin, Jean Aicard, Maurice Bouchor, Gabriel Vicaire, Jean Rameau y Auguste Dorchain. Sobre estos poetas señala que figuran «en el desarrollo de la poesía lírica francesa contemporáneas como *poetas sueltos*, y valga el dicho, que si es vulgar, es exacto. Los demás, los que nombraré, forman grupo» (1966: 102). Así se preocupa de profundizar en el significado y en la formación de los *parnassiens*: Albert Glatigny, Léon Cladel, Villiers de l'Isle Adam, Sully Prudhomme, Albert Merat, Léon Valade, Catulle Mendès, Léon Dierx, Ernest d'Hervilly, Armand Silvestre, José María de Heredia y François Coppée. Seguidamente hace lo mismo con los *décadents*: Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Jean Moréas, Laurent Tailhade, Charles Vignier y Charles Morice. Habla Shaw de un tercer grupo, «los redactores de *La Revue Indépendent*, portaestandarte del naturalismo» (1966: 105), pero no se detiene «porque no está constituido en un todo ni reviste en absoluto carácter poético» (1966: 105). Termina el prólogo centrándose en la biografía de Coppée y en el análisis de su poesía, dejando espacio, asimismo, para el teatro, la prosa y la obra crítica del autor francés.

Shaw también realizó adaptaciones teatrales de obras de Coppée: *Severo Torelli* (1894), *El certamen de Cremona* (1906) y *La bendición* (1910a). Su hijo, Guillermo Fernández-Shaw, relata la amistad que su padre tuvo con el poeta francés:

El primer ejemplar va a poder de François Coppée; y este, que previamente había autorizado las versiones castellanas, escribe a Carlos en francés unos renglones confortadores: «Os debo, señor, mucha gratitud –dice– por haber traducido una parte importante de mis versos en la noble lengua de Calderón y de Cervantes. Nunca he sentido tanto mi ignorancia de las lenguas extranjeras. Vuestro libro, colocado sobre mi mesa de trabajo, me hace el efecto de un cofrecillo lleno de cosas preciosas, pero del que, desgraciadamente, no tengo la llave. Mis sentimientos son tanto más vivos cuanto que un amigo, que habla el castellano, me asegura que vuestra traducción es del todo excelente. Me siento orgulloso y feliz por haber inspirado a una poeta como usted; y os tiendo las



dos manos fraternalmente. François Coppée» [...]. Al traducir a Coppée, la primitiva admiración hacia el vate francés se va extendiendo a estimación personal, a sincera amistad. La totalidad de la obra de aquel ejerce en Fernández Shaw poderosas sugerencias. Un día, el poeta español marcha a París –segunda visita a la capital de Francia– para tratar personalmente con Coppée y ampliar conocimientos de la Literatura y las Artes galas. Apenas una semana permanece Fernández Shaw en París, pero es lo suficiente para que se ponga en contacto con ilustres escritores y artistas (1969: 82-87).

Continúa el hijo informando de cómo su padre, tras asistir a una representación de *Severo Torelli* en París y despedirse de Coppée, le surge la idea de procurar su estreno en España. Y pocos días después, a requerimiento de Coppée, Zola y Georges Bastard, el *Ministre de l'Instruction Publique et Beaux Artes* le otorga, a título extranjero, las Palmas de Oficial de la Academia por defensor y divulgador de la poesía francesa (1969: 87). Al parecer, a raíz de este segundo viaje a París, según Guillermo Fernández-Shaw, se producen más traducciones: «A esta época corresponden las traducciones de otras poesías francesas, realizadas por Carlos, al castellano: de Alfredo de Musset, de Augusto Brizeux, de Gerardo de Nerval» (1969: 87). Su hijo también anota como inéditas las traducciones «“El sueño del amor” (De Augusto Dorchain) (De “Ensueños y pesadillas”), 1903» y «“Rondel” (Traducción de Catulle Mendès), 1904» (1969: 291)<sup>76</sup>. A estas traducciones inéditas hay que añadir las que hizo Leopardi: «A la luna», «Canzonetta», «La noche del día de fiesta» y «Canto nocturno de un pastor nómada en los desiertos de Asia»<sup>77</sup>.

Asimismo, Fernández Shaw se encarga de la antología *Canciones de Noche-buena de muchos peregrinos ingenios* (1910-1911) que contiene el apartado «Flores del jardín de Francia», donde se suceden traducciones realizadas por su amigo Teodoro Llorente de poemas de François Coppée, André Theuriet, Alphonse Daudet, Jean Aicard, Gabriel Vicaire<sup>78</sup>. Póstumamente y con el seudónimo *Juan de Avilés*, se publica *El poema de los besos* (1914)

---

<sup>76</sup> Respeto el estilo de cita de Guillermo Fernández-Shaw.

<sup>77</sup> Véase online el Archivo Carlos Fernández Shaw de la Fundación Juan March; una versión de «Canzonetta» aparece fechada: 14/6/1901. Guillermo Fernández-Shaw da una fecha de otra versión del famoso poema de Leopardi: «Canto a un pastor nómada de Asia» (Traducción de Leopardi) (Ensueños y pesadillas), 1903» (1969: 291). Para la influencia de Leopardi en Shaw véase el capítulo «Poetas: Giacomo Leopardi o el pesimismo. –Sometimientto y reacción» del libro de Guillermo Fernández-Shaw (1969).

<sup>78</sup> Shaw dedicó las traducciones de Coppée, *Poemas* (1887), «Al poeta valenciano don Teodoro Llorente, modelo de traductores» (Fernández Shaw, 1966: 97).

del holandés Juan Segundo, traducción que Shaw lleva a cabo a través de la versión francesa de Victor Develay<sup>79</sup>.

Fernández Shaw no solo realizó adaptaciones teatrales de Coppée, también llevó a escena *La llama errante*, drama lírico estrenado en 1888, basado en una novela de Julio Verne; *Las bravías*, sainete lírico estrenado en 1896, basado en la comedia de Shakespeare *The taming of the shrew*; *Los hijos del Batallón*, melodrama estrenado en 1898, inspirado en la novela *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo; *Musette*, comedia francesa de Guy de Maupassant y Jacques Normand, estrenada en 1906; *La tragedia del beso*, poema dramático estrenado en 1910, inspirado en *La Comedia* de Dante Alighieri; y las inéditas *Juan María*, poema dramático de André Theuriet, y *Sainete triste*, de Ángel Guimerá<sup>80</sup>.

En cuanto a la creación lírica, *Intimités* de Coppée influyó en la composición de *Tardes de abril y mayo* (1887); sin embargo, la asimilación de la revolución modernista, por parte del gaditano, llegó más tarde con *Poesía de la sierra* (1908), *La vida loca* (1909) y *Poesía del mar* (1910b).

Rodolfo Gil (Puente Genil, Córdoba, 1872-Valencia, 1938) es autor de *Córdoba Contemporánea* (1892; 1896), título que recoge la vida y obra de Guillermo Belmonte Müller, José de Siles y Manuel Reina, entre otros, prestando atención a las traducciones de Belmonte Müller y Siles. Su libro *Oro de ley* (1897) lo forman una serie de traducciones de poemas de Séneca, Ovidio y poetas árabe-cordobeses. Resulta muy significativo que Gil se dedique a traducir a los clásicos en un momento en el que la traducción mira a Francia y no a la Antigüedad clásica. En ese sentido, hay que recordar las palabras de Juan Valera en su ensayo «El Romanticismo en España, y de Espronceda»:

Los españoles ha tiempo que no somos devotos de la docta antigüedad [...]. Saber griego entre nosotros era un prodigio, y saber latín punto menos, pues el poco que se aprendía en las escuelas se procuraba olvidar enseñada. Hay, sin embargo, regulares traducciones de algunos clásicos; pero

---

<sup>79</sup> «El caso es que en esta misma tarde primaveral en que don Baldomero [librero] habla a Carlos de Galdós encuentra nuestro poeta, revolviendo los libros de los anaqueles, una preciada joya del año 1870, que le hace feliz durante muchas tardes. Se trata de un librito de cincuenta páginas, publicado en París por la “Librairie de Bibliophiles” (Rue Saint Honoré, 338), y es la traducción al francés por Victor Develay del sutilísimo poema *Les baisers*, escrito en el siglo XVI por el poeta holandés Juan Segundo. [...] A la dureza de la lucha diaria a que Fernández Shaw se ve sometido llega esta lectura de la traducción francesa del poema holandés como un sedante; como una brisa que acaricia su imaginación exaltada y le ofrece bellos e inesperados horizontes. Va leyendo las estrofas de Juan Segundo, que agotan el tema del amor sensual, estremecido, y poco a poco, sin esfuerzo apenas, va traduciendo al verso castellano *Los besos* del penetrante poema» (Guillermo Fernández-Shaw, 1969: 133-135).

<sup>80</sup> Véase Guillermo Fernández-Shaw (1969: 261-281) y, para las adaptaciones inéditas, el Archivo online Carlos Fernández Shaw de la Fundación Juan March, donde se encuentran los manuscritos.

nadie las lee, o ya porque están hechas por eruditos las más, o ya porque al pueblo no le divierten los griegos y los romanos (1854: 612).

Su preferencia traductora por los clásicos coincide con su animadversión hacia la poesía francesa simbolista y decadentista que cae en los jóvenes poetas españoles. De esta forma en *La juventud literaria* (1900) denuncia, y repito el sintagma del título, una juventud literaria que está:

Envenenada por la herencia, viciada, irresoluta, anémica, estragado el gusto, vacío el cerebro, rebelde la voluntad a toda pauta, pronta a la imitación o al remedo de patrones exóticos, yo he visto a gran parte de esa juventud abriéndose paso desesperadamente en la lucha por la existencia.

Yo la he visto en Madrid vivir al día, sin volver la mirada atrás ni pensar en el mañana: unos aferrados al yunque de una labor fatigosa, anónima y casi siempre estéril; otros queriendo resucitar la antigua bohemia, soñando con los *cabarets* parisienses, llamando al orden, a la formalidad y a la limpieza pruebas inequívocas de estulticia, buscando el genio y la inspiración en el fondo de la copa de ajeno o en las inyecciones de morfina; estotros humedeciendo con la adulación rastrera los peldaños de las redacciones de periódicos o asaltándolas con intrigas; aquellos vistiéndose y profanando la respetable investidura de la crítica para escalar por tal medio la escena con engendros que, sin el medro personal, seguirían *in aeternum* su peregrinación mendicante por los teatros; esotros, en fin, prostituyendo su pluma y su lengua, esclavas de todas las miserias del alma y del cuerpo [...].

Max Nordau atribuye al malestar e inquietud del espíritu el aumento progresivo que en el consumo del alcohol y del tabaco ofrecen las estadísticas y advierte que la inclinación al opio y a la morfina se extienden de manera alarmante entre las personas que pasan por ilustradas, las cuales se arrojan ávidamente sobre todo nuevo medio de aturdimiento y de excitación descubierto por la ciencia, siendo esa la causa de que al lado de los bebedores de alcohol y morfina veamos otros bebedores habituales de cloral, cloroformo y éter (Gil, Rodolfo, 1900: 14-15).

Lamenta Gil la apropiación del teatro francés:

En el teatro... el lucro es lo principal; la originalidad ¿para qué sirve? ¡Se ha escrito ya tanto de todo! Como el público es olvidadizo ¡a qué fatigar la imaginación! Halagando sus pasiones y gustos depravados, cortando y cazando trozos y escenas enteras de obras ya representadas y aplaudidas, dando por indígenas plantas exóticas, traduciendo y arreglando a nuestra escena el

teatro extranjero, el triunfo es seguro y el problema del *trimestre* está resuelto (Gil, Rodolfo, 1900: 18)<sup>81</sup>.

Gil, y como se verá en esto coincide con Rueda, condena a los que considera imitadores de los franceses:

Atada al carro de las modas parisienses, ya caricaturiza figuras, ya imita las extravagancias importadas a Francia de los países orientales, ya disfraza y corrompe el arte con la pública presentación y descripción de los más groseros apetitos, ya sentada entre la duda y el hastío espera indolente que la luz venga de las literaturas del Norte, pasando por el Sena... Nada que arranque de las entrañas propias! Todo imitación, todo de prestado: ¡hasta la forma misma en que el escritor, el periodista o el literato vacía sus ideas! (Gil, Rodolfo, 1900: 19)<sup>82</sup>.

Y advierte sobre las nuevas estéticas importadas:

No existe, no puede haber arte en esas neurosis literarias que entenebrecen y perturban la intuspección [*sic*] del artista; ni en ese lirismo enfermizo, que afemina los espíritus en una atmósfera de azulada simplicidad, o que, vistiéndolos perpetuamente de negro, pone en sus labios cantos afrodisiacos o gemidos de plañidera; ni en ese furor iconoclasta que derroca de sus pedestales las bellezas clásicas para colocar sobre el ara la vulgar insulsez o el descoco nauseabundo; ni menos aún en esa arlequinesca comparsa, mascarada de fin de siglo, que desfila ante nosotros y en la cual tremolan sus banderas decadentes y modernistas, delicuescentes y estetas, impresionistas y parnasianos, coloristas grotescos y felibres.... Dejados pasar. Las lluvias enturbiaron el torrente y el torrente se desborda.

Nuestra tierra no es tierra abonada para que de ella se nutran y vivan, tales parásitos. Desembocará y se perderá ese torrente en el mar de las locuras humanas; y, si sus aguas no inundaron nuestro jardín ni inficionaron el aire que respiramos, si el pesimismo y el escepticismo que la moda impone no emponzoñaron los manantiales en que bebemos, el árbol del arte guardará bajo la corteza seca y por los vientos azotada y endurecida ríos de savia vital. Su raíz «retoñará en cuanto las condiciones atmosféricas favorezcan su desarrollo» (Gil, Rodolfo, 1900: 22-23).

---

<sup>81</sup> La idea de la España de literatura traducida se trata en el epígrafe «Polémica sobre la traducción. Tensión entre nacionalismo y cosmopolitismo».

<sup>82</sup> También coincide Gil con Rueda en la división entre poetas de artificio y poetas naturales: «una esterilidad rebelde se propone hallar en el artificio la fecundación que le negó la naturaleza» (Gil, Rodolfo, 1900: 15).

Termina dándole la vuelta al «venga el aire de todas partes; abramos las ventanas a los cuatro vientos del espíritu; no temamos que ellos puedan traernos la peste, porque la descomposición está en casa» (*Clarín*, 3/7/1886: 422) y al «abrir de par en par las ventanas al campo europeo para que se oree la patria » (Unamuno, 1957: 143; texto de 1895)<sup>83</sup>. Para Gil, no se trata de abrir las ventanas a Europa, sino al huerto español:

Cultivemos nuestro huerto y sea el recuerdo de tradiciones gloriosas poderoso estímulo para ahondar en este suelo y subsuelo que tan en poco hemos tenido hasta hoy. Abramos las ventanas de nuestras viviendas para que el aire libre y perfumado de los campos oree el viejo hogar que humedeció la lobrete; abramos de par en par y ventilemos las escuelas para que en ellas se robustezcan las naturalezas enfermizas; no obstruyamos el paso de la luz solar en las aulas universitarias, para que el calor que desciende de lo alto despierte en la letra muerta el fuego vital del espíritu; destruyamos las techumbres de la hipocresía cobarde y de las preocupaciones funestas, que el aire libre es sano y al aire libre el trabajo es incienso que se difunde por los espacios, que purifica la atmósfera y en que se asfixian los insectos del arte (Gil, Rodolfo, 1900: 26-27).

Sin embargo, en *Mirtos* (1919), que se abre con una cita de Lamartine traducida al español, ocupa un lugar importante la poesía moderna europea. Este libro está compuesto por una serie de poemas originales a los que se suman los apartados «Cantos eslavos (traducciones)», en el que no aparece el nombre de los poetas traducidos; «El numen oriental», dividido en «Poesías persas» (de Rudagui) y «Poesías árabes» (de Abderrahaman I, Al-Haquem ben Hixem, Abdallah ben Mohamad, Abderrahaman III, Abderrahaman V, Al-Ashjai, Ibn Hazm, Abdo-l-Mélic, Abdul-Hakk-Hamid, poeta turco contemporáneo a Gil «en que se hallan afinidades con Alfredo de Vigny y Loti» (Gil, Rodolfo, 1919: 110), Juan Alfonso de Baena y un anónimo); y «Floresta varia»<sup>84</sup>. Es en este último apartado, donde además de traducciones del Rey Don Diniz, Pedro de Andrade Caminha, Barbosa de Bocage, anónimo catalán, Frederich Soler, Jacinto Labaila, Rosalía de Castro y Francisco Pujol, se insertan otras de poetas modernos como el portugués Alberto Osório de Castro, poeta de influencia simbolista, decadentista y parnasiana; los franceses *Jean Lahor*, seudónimo del poeta simbolista Henri Cazalis, y Frédéric Bataille; los suecos Gustaf Fröding y Verner von Heidenstam; y el rumano Alexandru Macedonski, poeta influido por el Parnasianismo y Simbolismo francés. Destaco las traducciones «Mignone. Vieja canción (de Jean Lahor)», «Sol de junio (de F. Bataille)» y

---

<sup>83</sup> Véase epígrafe «Polémica sobre la traducción. Tensión entre nacionalismo y cosmopolitismo».

<sup>84</sup> José de Siles, en *El Diario de un poeta* (1885), también combina poemas originales con secciones dedicadas a la traducción. Como mencionaré más adelante, esto está relacionado con la concepción de la traducción como parte que completa la obra propia, característica del traductor moderno.

«Canto védico (de Jean Lahor)» por la utilización del metro modernista: versos alejandrinos (7 + 7). Los poetas de la sección «El numen oriental» aparecen acompañados de una nota a pie de página que profundiza en el poeta en cuestión. Lo mismo ocurre con los poetas suecos y con el rumano. Aquí hay que subrayar el amplio conocimiento, por parte de Gil, de la poesía contemporánea turca (a propósito de la nota de Abdulhak Hamid), de la poesía contemporánea sueca (a propósito de la nota de Fröding y Heidenstam) y de la poesía contemporánea rumana (a propósito de la nota de Macedonski).

Por tanto, Rodolfo Gil traduce del latín, del árabe, del persa, del portugués, del gallego, del catalán, del francés, del sueco y del rumano, a los que hay que añadir el italiano. Efectivamente, Gil traduce *La bambola* de Luigi Pirandello en una edición bilingüe: *La bambola/La muñeca* (Pirandello y Gil, s.a.)<sup>85</sup>, editada por la *Revista de Educación Familiar*, en la «Nueva colección de novelas bilingües» que sigue a la «colección de novelas bilingües para aprender idiomas extranjeros sin profesor, sin gramática, sin diccionario». Para esta revista y para la misma colección aparece *Cuore di madre/Corazón de madre* (Cavacchioli y Gil, s. a.), *Il giardino del Re/El jardín del Rey* (Carrara Lombroso y Gil, s.a. [ca. 1930]), *La forza d'un nome/La fuerza de un nombre* (Ogetti y Gil, s.a.), *Nell'ora desolata/En la hora del hastío* (Salvatori y Gil, s. a.), *Il professore di inglese/El profesor de inglés* (Lucatelli y Gil, s. a.) y *Storie e leggende siciliane/Historias y leyendas sicilianas* (Maurus y Gil, s. a.). Pero no queda ahí su relación con el italiano. El cordobés, además de difundir la literatura italiana, difunde su lengua: publica obras como *La Dolce lingua. Letture italiane per uso della scolaresca e degli studiosi* (1928a), *Un curso práctico de italiano. Sinopsis gramatical, vocabulario de lengua hablada...* (1928b) o *Vademécum para todos. Un curso práctico de italiano* (1928c).

Enrique Redel (Córdoba, 1872-ídem, 1909) es un poeta abierto a las lecturas foráneas, a una crítica literaria cosmopolita, como muestra su artículo titulado «Consideraciones acerca de la poesía moderna», fechado en agosto de 1894:

La crítica moderna debe ser cosmopolita para que armonice con el arte contemporáneo; está obligada a aplaudir la belleza en donde quiera que se encuentre; no todas las aves forman sus nidos en las ramas de los árboles, ni todos los artistas deben procrear la belleza sobre las rosas por ejemplo. La belleza puede estar lo mismo en una estatua mística que en un libro de Voltaire. El Arte antiguo se encerraba en moldes, y la crítica no celebraba más que las producciones ajustadas

---

<sup>85</sup> Parece que el título del cuento de Pirandello aparece aquí cambiado: «La bambola» se corresponde con «Servitù», perteneciente al volumen *E domani, lunedì... Novelle* (1919). O quizá se trate de otra versión, ya que entre «La bambola» y «Servitù» existen algunas diferencias con respecto a la narración y a los nombres de los personajes.

al canon general. La crítica era, algo así, como esos fanáticos religiosos que ponen como *chupa de dómine* a Ernesto Renán porque no pensó como ellos (1897: 90).

Su libro *El aire libre* (1893) se abre con un «juicio crítico» de Salvador Rueda, incluido también en *El Ritmo* (1894) del malagueño, donde Rueda se enorgullece de su discípulo Enrique Redel, poeta joven y moderno: «Orgullo grande es para mí poder dedicar *casi* todo este tomo a gente joven, a escritores y poetas modernos que vienen a la vida artística prometiendo buenas cosas unos, y otros dando ya frutos sazonados» (Rueda, 1893d: 3). Y compara a Redel con Richepin: «Redel creo que va a ser un cantor de la ciudad, con algo del atrevimiento de Richepin en el modo de herir, de lanzar la saeta, (salvo las distancias que hay de uno a otro)» (1893d: 7). En el prólogo a *Obras literarias* (1897) de Enrique Redel, Rueda vuelve a insistir en la modernidad de Redel: «De querer buscarle filiación al vate cordobés, la encontraría pronto en mí mismo, en algo de Bartrina, en reminiscencias de algún que otro poeta francés, y en la corriente modernísima de la poesía lírica en España» (Rueda, 1897c: XII). Señala Rueda: «Una cosa, entre otras, llama mucho la atención en este poeta, y es, que a pesar de escribir en una provincia, esté tan bien orientado respecto de gustos literarios modernos, de tendencias y de predominio de las ideas; todo eso se observa al leerse sus poesías y artículos» (1897c: XV). En el mismo sentido afirma Cossío que Redel está «solicitado por las tendencias más modernas y refinadas de su tiempo, que indudablemente conoció la poesía francesa de parnasianos y simbolistas e imitó los poemas modernos de Copée [*sic*], especialmente los de carácter social» (1960, II: 1102). Efectivamente, la huella del Coppée de *Les Humbles* (1872) está en poemas como «El faro del trabajo», «La vendedora de globos» (*El aire libre*, 1893), «El vendedor de flores», «El taller de los herreros» o «Los piñoneros» (*Obras literarias*, II: 1899). Asimismo, «La huelga de los obreros» (*Obras literarias*, I, 1897; del libro *Turbas y espectáculos*) remite a *La grève des forgerons* (1869a) de Coppée. Y es que Redel contribuye a la recepción de la poesía francesa moderna en España a través de su creación personal. De esta forma el primer poema de *El aire libre* se abre con una cita de Leconte de Lisle: «Venerad el arte y despreciad los éxitos que se consiguen fácilmente (Leconte de Lisle)» y el poema comienza nada más y nada menos que así: «Ni me importan los triunfos / ni las grandes derrotas me anonadan. / ¡Como que adoro *el arte por el arte* / y estoy acostumbrado a las batallas» (1893: 13). Cossío dice que la cita de Leconte de Lisle es «una lección de rigor, propia del parnasianismo» (1960, II: 1099) y sobre los versos iniciales afirma: «Tal declaración era escandalosa en 1893, aunque han de tenerla por consigna los poetas de la generación modernista» (1960, II: 1100). Redel,

aunque abierto a la poesía moderna francesa, condena la pose decadentista, el malditismo estético. Así en un texto titulado «Contra los artistas extravagantes», fechado el 15 de septiembre de 1894, anota que nada tiene que ver la postura con ser un buen poeta, poniendo como ejemplo a Verlaine:

Cierto es, por desgracia, que existen, especialmente fuera de España, mal trazados bohemios que son artistas de fama universal. Baste, para ejemplo, Paul Verlaine, el gran poeta parnasiano, que borracho de cerveza pasa la vida en los cafés de París. Pero estas excentricidades nada tienen que ver con el ingenio; no son consecuencias del numen; no necesitan aunarse como el cuerpo y el alma. Verlaine fuera el mismo poeta sin ellas (1897: 79).

La importación que censura Redel es la de la extravagancia, «los artistas de *bajo vuelo* que tienen la extravagancia de imitar extravagancias» (1897: 79). Y advierte: «¡Máscaras de la bohemia en la vida del Arte! Se os conoce en la voz; arrojad al lodo la careta de la degenerada extravagancia; con esos disfraces, más que las trompas de la popularidad, escuchareis los pitos de la burla» (1897: 80). Por supuesto, Redel también se detuvo en la traducción. Como ejemplo, en *La Alhambra. Revista quincenal de Artes y Letras* publica «El milagro de las rosas (cantilena métrica en el estilo de las jácaras populares, original del ilustre escritor portugués Xavier da Cunha)» (15/11/1907: 486-487).

Cristóbal de Castro (Iznájar, Córdoba, 1874-Madrid, 1953)<sup>86</sup> acompaña los poemas de su *Cancionero galante* (1909) con citas en francés de Verlaine y Villiers de L'Isle-Adam. Abren el libro dos citas: «La Chair est sainte! Il faut qu'on on la vénère. / C'est notre fille, enfants, c'est notre mère, / c'est la fleur du jardin d'ici bas / malheur à ceux qui ne l'adorent pas. (Paul Verlaine.- "Parallement")» y «...D'abord, que nous importe la justice? Celui qui, en naissant, ne porte dans sa poitrine sa gloire, ne connaîtra jamais la signification de ce mot. (Villiers de L'Isle Adam)» (Castro, 1995: 141-142). Y continúa: en el poema «Al manguito de Flérida» aparece la cita «Frileuse elle voilait d'un cachemire noir... (Villiers de L'Isle Adam)» (Castro, 1995: 165), en el poema «Ni contigo ni sin ti» la cita de Verlaine «Le bonheur a marché côte à côte de moi... (Nevermore)» (Castro, 1995: 186) y en el poema «A las manos de Carmen» la cita «Ma douce main de maîtresse et de poète... (Verlaine)» (Castro, 1995: 197). La poesía de Castro está marcada por el Simbolismo francés, con motivos como la mujer fatal decadentista, presente en el poema «La esfinge» (*Las proféticas*, 1919) donde se menciona a Baudelaire («Tú infundiste en Baudelaire / el "esplín" y el

---

<sup>86</sup> Para el descubrimiento del nacimiento del poeta en la fecha de 1874, véase Castro (1992: 13) y Galeote López (1997: 194).



“ideal”», Castro, 1995: 288) y a Gerard de Nerval («¡Diosa terrible y fatal / que, en una noche cruel, / me has ofrecido el cordel / de Gerardo de Nerval», Castro, 1995: 288-289). Asimismo, tal y como recuerda Galeote López, «en mayo de 1913 el Teatro Español ofreció como primicia *El corazón delator* de E. Allan Poe, adaptado por Cristóbal de Castro, que fue un éxito por la magnífica interpretación de José Tallaví y por el gran valor literario del cuento de Poe» (1998: 168). Su actividad traductora llega, por tanto, tarde. A esta adaptación de Poe, le siguen traducciones como *Eva moderna* (1921), ensayo de Escipión Sighele (Scipio Sighele), o *Envejecer* (1921), drama de Marcelino Mesquita. Además, «en la década de los años treinta, publicó traducciones y adaptaciones al español con prólogos documentadísimos, de algunas obras de Máximo Gorki, Nicolás Gógol, León Tolstoy [sic], Leónidas Andreief [sic], I. Steimberg, Iván S. Turgueniev [sic], María Botchareva [sic], León Lunst, O. Wilde, Molière [sic], H. Ibsen, L. Pirandello, Goethe y C. Goldoni, entre otros» (Galeote López, 1998: 171)<sup>87</sup>. En la década de los 40 tradujo para Aguilar: *Lucía de Lammermoor* (1943), de Walter Scott, *Manon Lescaut* (1946), de Antoine François Prévost d’Exiles, *Graziella* (1948), de Lamartine. Y para Hymosa: *Pingajillo. El muchacho que se volvió hormiga* (1943), de Luigi Bertelli.

Continúo, ahora, con autores que iniciaron su labor traductora en los primeros años del siglo XX. Y aunque estén sobradamente trabajados, si de recepción y traducción se trata, hay que mencionar a Manuel Machado (Sevilla, 1874-Madrid, 1947), traductor, entre otros, de Henry Bataille, Henri Barbusse, Jean Moréas y Paul Verlaine<sup>88</sup>; Francisco Villaespesa (Laujar de Andarax, Almería, 1877-Madrid, 1936), traductor, entre otros, de Eugénio de Castro y Gabriele d’Annunzio; y Juan Ramón Jiménez (Moguer, Huelva, 1881-San Juan, Puerto Rico, 1958), traductor, entre otros, de Charles Baudelaire, T. S. Eliot, Henrik Ibsen, Stéphane Mallarmé, Jean Moréas, Edgar Allan Poe, Albert Samain, Paul Verlaine, Oscar Wilde, Walt Whitman y William B. Yeats<sup>89</sup>. De la misma manera no se puede obviar la figura de Antonio

---

<sup>87</sup> Véase en Galeote López (1998: 171-175) la extensa relación de traducciones que realizó para la Colección Teatro Selecto Universal de la editorial Aguilar. Para las traducciones de Gorki y la literatura rusa, véase Galeote López (2006: 260).

<sup>88</sup> Para Alarcón Sierra bajo el seudónimo *Géminis* de la revista *Electra* se encuentra solo Manuel Machado y no los dos hermanos: «En *Electra*, los poemas aparecen con el seudónimo de “Géminis”, lo que hizo pensar que se trataba de traducciones realizadas por Manuel y Antonio Machado al alimón (O’Riordan 1975). No obstante, el hecho de que Manuel Machado publicara posteriormente con su nombre uno de ellos (el de Moréas) y que otro (el de Bataille) apareciera en 1917 en una revista en la que colaboraba Manuel, pero no Antonio (*Esfinge*) –sin olvidar que este nunca publicó traducciones de poemas franceses– me llevaron a conjeturar que eran versiones debidas al mayor de los Machado» (2018: 12).

<sup>89</sup> Para una relación de traducciones de Manuel Machado véase Alarcón Sierra (2018: 18-22). Para otra de Juan Ramón Jiménez véase Jiménez (2006) y González Ródenas (2018: 134-139). Y para otra de Villaespesa véase Palenque y Orta Carrique (2018: 273-280). Asimismo, existe una amplia

de Zayas (Madrid, 1871-ídem, 1945), traductor de *Los Trofeos. Romancero y Los Conquistadores* ([1908]) de José María de Heredia<sup>90</sup>, que, a pesar de que naciese en Madrid, mantuvo un contacto muy estrecho con Andalucía debido a su ascendencia familiar granadina. La íntima amistad que desde la adolescencia forjó con los hermanos Machado en Sevilla fue clave en la renovación poética española, según las palabras de Juan Ramón Jiménez recogidas por Ricardo Gullón «había traído de París muchos libros y se los prestaba a los Machado» (1958: 64)<sup>91</sup>. Y es que los autores andaluces participaron en grupo de la revolución modernista. Rememora Juan Ramón Jiménez en «Recuerdo al primer Villaespesa (1899-1901)», publicado en *El Sol* el 10 de mayo de 1936: «nos llamábamos hermanos» (Jiménez, 1981: 72). Una «hermandad» modernista que formaron, reconociendo, en un primer momento, a Manuel Reina y a Salvador Rueda como maestros, el propio Juan Ramón Jiménez, Francisco Villaespesa, José Almendros Camps, José Durbán Orozco, Julio Pellicer y José Sánchez Rodríguez, y a la que se sumaron más tarde Manuel y Antonio Machado, Isaac Muñoz y Rafael Cansinos Assens<sup>92</sup>.

La prensa andaluza, en la que participan los poetas andaluces modernistas, también juega un papel decisivo en la recepción de códigos literarios foráneos y, por tanto, en la difusión del mensaje modernista. Correa Ramón enumera dichas publicaciones:

---

bibliografía dedicada a la actividad traductora de estos poetas: destaco, respecto a Machado, Gayton (1975), O’Riordan (1975), Allué y Morer (1976), Chicharro (1989), López Jiménez (1989), Crespo (1996), Leselbaum (1990) y Alarcón Sierra (1993); respecto a Juan Ramón, Young (1992), González Ródenas (2001; 2005; 2008) y Pérez Romero (2009); y respecto a Villaespesa, Orta Carrique (2017).

<sup>90</sup> Una discusión sobre la datación se puede seguir a través de Correa Ramón: «El libro no lleva fecha de edición, y tampoco el prólogo de Antonio de Zayas. Allen W. Phillips lo sitúa “hacia 1907” [“Parnasianismo, modernismo y tradicionalismo (a propósito de Antonio de Zayas)”, *La Torre* (San Juan de Puerto Rico), *Homenaje a Ricardo Gullón. Actas del Coloquio celebrado en su honor, en la Universidad de California, Davis, los días 1 al 4 de mayo, 1988*, III, nº 10, abril-junio de 1989, p. 266], mientras que Roberto Mansberger Amorós lo supone publicado en 1909 [“Un parnasiano español bajo el signo de Herédia: Antonio de Zayas y Beaumont, duque de Amalfi”, *Revista de Literatura* (Madrid), LIV, nº 108, p. 636], dato en algún modo coincidente con el facilitado por J. M. Aguirre en la “Bibliografía” de su edición de la *Antología Poética* de Zayas, cuando, en nota a pie de página referente al volumen *Los Trofeos* traducido por Zayas, señala: “El sello de recepción del ejemplar en la biblioteca del Museo Británico (British Library) lleva la fecha del 9 de julio 1909” (p. XXV). Esta última opción se revela, pues, como la más probable, puesto que en la lista inicial de “Obras del Traductor” publicada en la traducción de Zayas para *Los Trofeos* aparece como “en preparación” el poemario *Reliquias* (Madrid, Lib. de Francisco Beltrán), que se publicaría en 1910, por lo que, en principio, resultaría extraño que se anunciase hasta tres años antes de su fecha efectiva de edición» (2005: 35). Sin embargo, en la tesis doctoral de Vicente José Nebot (2013-2014: 36-37; 332) se indica que la fecha es 1908, recogiendo reseñas a la obra en ese año, como la de Enrique Díez-Canedo en *La Lectura* (noviembre de 1908: 305-307). Por otro lado, se conoce otra traducción más de un original de José María de Heredia realizada por Zayas: «El viejo orífice» (octubre de 1907: 518), publicada en *Renacimiento*.

<sup>91</sup> Para la estrecha relación entre Zayas y los Machado que se inicia en Sevilla y continúa en Madrid, véase Correa Ramón (2005: 13-18).

<sup>92</sup> Para profundizar en la relación de lucha literaria y hermanamiento espiritual que mantuvieron los poetas andaluces, véase Correa Ramón (2006: 93-120).

*La Ola* o *El Partenón*, en Almería; *Azul*, *La Diana* o *España y América*, en Cádiz; *Pepita Jiménez* o el *Almanaque* publicado por el *Diario de Córdoba*, en esta provincia; la ya veterana *La Alhambra* o el fugaz *Idearium*, en Granada; *Renacimiento* o *Centauro*, revista tardomodernista aunque ya abierta a las vanguardias, en Huelva; *El Clarín* o *Jaén literario*, animadas por José Almendros Camps en Jaén; *Málaga moderna*, fundada por el grupo de escritores que protagonizaban la activa vida cultural de su ciudad; *Andalucía*, revista iniciada en Sevilla en 1911 donde colaboraron una gran parte de los escritores modernistas andaluces (2001: 17).

El caso de *Pepita Jiménez* (1895-1896), revista de Puente Genil que cuenta con ocho números (Illanes Velasco, 2007: 420), dirigida por José Contreras Carmona, y en la que colaboran Manuel Reina, José de Siles y Marcos Rafael Blanco Belmonte, es destacable por su apuesta por la traducción y, por tanto, por ofrecer «una brillante “página de oro” en la cual vierten los torrentes de su vena incomparable León XIII, Shakespeare, Carducci, Heine, Goete [sic], Víctor Hugo, L. Byron, Shiller [sic], Uhland, Stecheti [sic], Baudelaire, Dumas, Paul de Saint Víctor, nuestros clásicos, los modelos de la literatura universal, por tal modo popularizados y puestos al alcance de todos» (Gil, Rodolfo, 1896, II: 54). En el *Diario de Córdoba* se informa, además, de escritos de Cesare Cantù y Uhland (González y Sáenz, 25/9/1895: [1])<sup>93</sup>.

A estas hay que sumar dos revistas publicadas en Madrid, pero con acento andaluz, debido a sus directores y colaboradores: *La Diana*, de la que es director Manuel Reina, y *La Gran Vía*, concretamente la etapa que dirige Salvador Rueda. Revistas en las que la recepción y la traducción, como analizo en los capítulos de sus directores, juegan un papel decisivo en la transformación poética finisecular.

En *La Diana* está presente la pluma andaluza a través de otros nombres ya mencionados antes. En ella colaboran poetas como José de Siles, Belmonte Müller, Carlos Fernández Shaw

---

<sup>93</sup> No puedo asegurar si Reina, Siles o Blanco Belmonte firmaron algunas de esas traducciones al no haber podido localizar la revista en su totalidad. Sí puedo decir que Reina tuvo un papel protagonista en *Pepita Jiménez*, como muestra la carta que le escribe a Enrique Redel el 4 de noviembre de 1895 desde Puente Genil, diciéndole que reseñará su obra *Turbas y espectáculos* en dicha revista: «En la revista *Pepita Jiménez* verá V. sucintamente expuesto dentro del reducido marco de una noticia bibliográfica, el juicio que me merece el autor de *Turbas y espectáculos*» (en Reina López, 2005: 1247). En el número 5 de *Pepita Jiménez*, correspondiente al 7 de octubre de 1895, se suceden las siguientes traducciones en su «Página de oro»: «Inventiva contra la ocasión (de Shakespeare)», traducción del Marqués de Dos Hermanas (Matías de Velasco y Rojas, nacido en La Habana); «De los “Pequeños poemas en prosa”: El Confiteor del Artista» de Charles Baudelaire, sin firma del traductor; «De “Hombres y Dioses”: La Venus de Milo» de Paul de Saint Victor, sin firma del traductor; y «La Nereida (de Alejandro Dumas, padre)», traducción del alicantino Jaime Martí-Miquel, marqués de Benjú.

o Salvador Rueda, incluso algunos más jóvenes como Manuel Machado y Juan Ramón Jiménez. El origen andaluz de esta revista es evidente: Reina compra en 1882 la revista malagueña *Andalucía Ilustrada. Revista Semanal de Literatura y Artes* (de la que fue director José María Alcalde y entre sus redactores se encontraba Salvador Rueda), traslada su redacción a Madrid y la rebautiza *La Diana*. Aprovechando el malestar de su amigo Narciso Alonso Cortés debido a que *La Diana* no quiso publicarle unos versos, Salvador Rueda habla del trato frío de Reina y recuerda su papel en la formación de la revista, siendo él uno de los fundadores desde Málaga antes del cambio de nombre y del traslado a Madrid. Esto lo hace en una carta dirigida a Narciso Alonso Cortés que «aunque sin fechar, por la alusión al disgusto de Jiménez Campaña, puede datarse esta carta entre 26 de junio y 14 de septiembre de 1882» (Quiles Faz, 1996: 50):

En cuanto a Reina, me pidió al principio de ver la luz pública «La Diana» dos veces algunos versos para insertarlos, pero conociendo que solamente me los pedía por cumplir, me negué a dárselos, alegando que no tenía nada inédito.

Las cosas que no vienen precedidas de la franqueza, ya sabes que siempre las repelo, por no cuadrar con mi manera de ser.

Muchísimo tendría que decirte referente a esto mismo, pero creo que con lo dicho te bastará para saber que si en mí hubiera consistido el que versos tuyos se hubieran publicado en «La Diana» y yo, que como sabes fui uno de los fundadores de la «Andalucía» de la cual es continuación «La Diana», no recibo gratis esta publicación y solamente me quedo con un número de cada uno de aquellos en que se publica algo mío (en Quiles Faz, 1996: 52).

En cuanto a *La Gran Vía*, Salvador Rueda se ocupa de la dirección de la revista desde el número 76 (9 de diciembre de 1894) hasta el número 15 (8 de septiembre de 1895). Durante ese período la poesía toma mayor relevancia en la revista y apuesta por la juventud, especialmente, andaluza. Como indica Marta Palenque: «Adquieren relieve nuevos y jóvenes autores, en gran mayoría andaluces y enrolados en la inquietud poética que preside el nuevo director de *La Gran Vía*. Juventud es lo que demanda Rueda, lo repetirá una y otra vez; esta es su apuesta y la mantendrá aunque moleste, asegura (2002: 34)». Los poetas andaluces jóvenes y no tan jóvenes que colaboran son los siguientes: los cordobeses Manuel Reina, Enrique Redel, Marcos Rafael Blanco Belmonte, Rodolfo Gil y Guillermo Belmonte Müller; el malagueño Ramón Urbano; los almerienses Miguel Jiménez Aquino y José Durbán Orozco; el granadino Manuel Paso; los gaditanos Celedonio José Arpe y Carlos Fernández Shaw; y el sevillano Joaquín Alcaide de Zafra.

Rueda deja claro en *La Gran Vía*, a propósito de la poesía de Manuel Reina, que la revolución poética se inicia en Andalucía: «Obsérvese que aparte de lo que trajo Campoamor del Norte, la originalidad en la poesía moderna española, viene de mi tierra, de Andalucía» (09/12/1894: 12). La misma realidad histórico-literaria del Fin de Siglo confirma que el Modernismo español nace en tierras andaluzas. Ricardo Gullón señala que «son los andaluces quienes primero difunden la buena nueva» (1990: 253) y Richard Cardwell afirma lo siguiente: «El testimonio del momento finisecular sugiere que, en España, las condiciones necesarias existían para la aparición del simbolismo-decadencia, versión española del fenómeno europeo con todos sus rasgos similares y sus diferencias. Este fenómeno apareció en Andalucía esporádicamente y cuajó en Madrid en 1900 al colaborar Villaespesa y Jiménez con Darío» (1995: 45).

Dichas condiciones para el surgimiento de la versión española del «simbolismo-decadencia» se dan gracias al trabajo de recepción y traducción de la poesía moderna francesa que llevan a cabo los poetas andaluces en las décadas de los 80 y 90, introduciendo conceptos, autores y obras que remueven, revolucionan el sistema literario español. Ahí reside la importancia de los cordobeses Guillermo Belmonte Müller, José de Siles y Manuel Reina, en sus importaciones pioneras, una estela que sigue el resto de poetas-traductores andaluces que participan de la renovación modernista.

### CAPÍTULO 3. SALVADOR RUEDA FRENTE A LA TRADUCCIÓN Y LA RECEPCIÓN DE LA POESÍA MODERNA.

Un apartado extenso merece Salvador Rueda si se pretende entender en su complejidad el inicio del Modernismo español desde Andalucía. Un autor que, sin llegar a ser un traductor *stricto sensu*, va a ocupar un papel fundamental, a la vez que singular, en la recepción y difusión de la poesía moderna francesa. Si los cordobeses Guillermo Belmonte Müller, José de Siles, Manuel Reina y Marcos Rafael Blanco Belmonte traducen y difunden la poesía francesa moderna desde la afinidad estética, Rueda lo hace para marcar distancia con el Decadentismo y el Simbolismo, liderando otra vía de llegada de dicha poesía: la que pretende demostrar un ínfimo nivel poético de la misma.

Antes de profundizar en este camino seguido por Rueda, considero necesario ofrecer un breve repaso biográfico del autor que ayude a situarlo en el mismo.

Salvador Rueda Santos nace el 2 de diciembre de 1857 en un pueblo de la Axarquía malagueña llamado Benaque, hijo de campesinos, desde joven es aprendiz de labrador, carpintero, panadero, acólito y pirotécnico, siendo un sacerdote apellidado Robles quien lo inicia en el estudio del latín y en la lectura de clásicos españoles del Siglo de Oro. Hacia 1870 se instala en Málaga capital y allí inicia amistad con Narciso Alonso Cortés, quien va a incluirlo en la redacción de *El Mediodía*, y publica sus primeros poemas en la prensa local. Unos poemas que, junto a otros inéditos, recoge en su primer libro, de autoreconocida inmadurez lírica, titulado *Renglones cortos* (1880), al que le sigue *Dos poesías, con una carta de D. Gaspar Núñez de Arce* (1881).

Llega a Madrid en 1882, bajo la protección de Núñez de Arce, quien consigue colocarlo en *La Gaceta de Madrid*, además de abrirle su biblioteca privada (ampliando su conocimiento literario nacional e internacional) y darlo a conocer en los círculos literarios. Así desarrolla una actividad literaria y periodística que mezcla con trabajos burocráticos en oficinas y bibliotecas sin que vaya en detrimento del escritor: de sus primeros años en la capital son los libros de poemas *Noventa estrofas* (1883c) *Cuadros de Andalucía* (1883a), *Don Ramiro* (1883b), *Poema Nacional. Costumbres populares* (1885), *Sinfonía del año* (1888), *Estrellas errantes* (1889b) y *La corrida de toros* (1889c); los libros de artículos de costumbres *El patio andaluz* (1886), *El cielo alegre* (1887) y *Bajo la parra* ([1887]); y la novela *El gusano de luz* (1889a).

En 1890 consigue la estabilidad económica ocupando un puesto en la Dirección General de Instrucción Pública, a la vez que continúan las escenas costumbristas con *Granada y Sevilla*

(1890a), la novela con *La Reja* (dedicada «a los escritores, críticos y poetas americanos en testimonio de profunda simpatía»; 1890c) y la poesía con *Poema Nacional. Aires españoles* (1890d) e *Himno a la carne* (1890b), este último provoca una respuesta crítica desde una censura católica. Su experimentación lírica y renovadora se impone en *Cantos de la vendimia* (1891a), al mismo tiempo que un libro de cuentos titulado *Tanda de valeses* (1891c) y una primera exploración teatral con *El secreto. Poema escénico* (1891b). El año siguiente a estas publicaciones, donde insiste en la novela con *La gitana* (1892b), marca un antes y un después en la vida y obra de Rueda: Darío llega a España con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América y, desde la complicidad revolucionaria, el nicaragüense escribe el «Pórtico» a su obra *En tropel* (1892a), una amistad que, desde la segunda llegada de Darío a España en 1899, empezará a quebrarse debido a la lucha por el liderazgo modernista. El cambio poético que lleva preocupando a Rueda se asienta en *Sinfonía callejera* (1893) y *La bacanal* (1893) y lo desarrolla teóricamente en un tratado de poesía publicado por entregas desde junio a septiembre en *La Ilustración Ibérica* y, más tarde, ordenado en un volumen: *El Ritmo* (1894). Desde diciembre de 1894 hasta septiembre de 1895 se ocupa de la dirección de *La Gran Vía* y, tras esta empresa, reactiva su actividad poética en libro con *El bloque* (1896a) *Fornos* (1896b), *Camafeos* (1897a), *Flora* (1897b) y *El César* (1898).

Entrado el siglo XX, Rueda es un autor reconocido y seguido por jóvenes poetas con ansias renovadoras como Juan Ramón Jiménez o Villaespesa. Es el momento de los poemarios *En la vendimia* (1900a), *Mármoles* (1900b), *Piedras preciosas* (1900c), *El país del sol* ([1901]), *El clavel murciano* (1902), *Fuente de salud* (1906a) con prólogo de Unamuno, *Trompetas de órgano* (1907b), *La procesión de la naturaleza* (1908b), *Lenguas de fuego* (1908c) y *El poema a la mujer* (1910), de las piezas teatrales *La musa* (1903), *La guitarra* (1907), *El poema de los ojos* (1908a) y *Vaso de rocío. Idilio griego* (1908d), y de las novelas *La Cópula* (1906b) y *El salvaje* (1909).

La segunda década del siglo XX, residente en la isla de Tabarca (Alicante), va a estar marcada por sus viajes a América y Filipinas. Es coronado poeta en el Gran Teatro Nacional de La Habana el 4 de agosto de 1910 y sus caminos americanos desembocan en la escritura de *La «Escala». A la República Argentina* ([1913]), *Cantando por ambos mundos* (1914) y *El milagro de América* (1929)<sup>94</sup>.

En 1919 regresa a Málaga como Jefe de Primer Grado de la Biblioteca Provincial y publica sus últimas obras: las novelas *Donde Cristo dio las tres voces* (1919) y *La Virgen María*

---

<sup>94</sup> Véase Palenque (1987) y Quiles Faz (2008b, 2017).

(1920), la obra teatral *La vocación* (1921) y el poemario *El poema del beso* (1932). Recluido en su casa y lamentando su salud mermada, muere el 1 de abril de 1933<sup>95</sup>.

### 3.1. Un poeta enfrentado consigo mismo.

¿Qué lleva a un poeta como Rueda, que se reconoce en una tradición parnasiana, a lamentar el trasvase lírico de Francia a España? ¿Por qué aplaude el ejercicio de traducir como motor de conocimiento literario para, más tarde, utilizarlo como sinónimo de impostura, del imitador que no resuelve su escritura desde la originalidad? ¿Por qué insiste en su desconocimiento de la lengua francesa un poeta que leyó en la biblioteca de Núñez de Arce a los poetas galos (no me atrevería a asegurar si traducidos o no), que siguió haciéndolo desde su educación autodidacta (Cuevas, 1989: XXVII-XXVIII, XXXIII; Pappas, 1970: 15) y que valoró la traducción de poemas de Musset por Belmonte Müller atendiendo a los originales? En los posteriores epígrafes trataré de desarrollar estas cuestiones, deteniéndome en diferentes textos como cartas, artículos y prólogos en los que Rueda manifiesta su poética, a la vez que va reflejando su postura sobre recepción y traducción literaria.

#### 3.1.1. *El Ritmo* (1894)<sup>96</sup>.

*El Ritmo. Crítica contemporánea* (1894a), que funciona como un tratado de teoría poética, está formado por diez epístolas de Salvador Rueda dirigidas al crítico catalán José Yxart, recogidas previamente en *La Ilustración Ibérica* en 1893, más un apartado compuesto por textos publicados o próximos a publicarse titulado «Críticas»<sup>97</sup>. En esta fecha Rueda ya no es

---

<sup>95</sup> Para ahondar en el transcurso vital de Salvador Rueda, véase Ruiz de Almodóvar (1891), Martínez Olmedilla (1908), Prados y López (1941), Gil Muñoz ([1957]), Vázquez Otero (1960), Pappas (1970), Infante de la Vega (1974), Pérez Estrada (1985), Cuevas (1986, 1989, 2002), Bejarano Pérez (1994), Quiles Faz (1996, 2004), Gómez Yebra (2007), Jiménez Morales (2019) y el Portal dedicado al poeta en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<sup>96</sup> Para un análisis exhaustivo de *El Ritmo* y su papel en la renovación poética de Rueda, así como su relación con la teoría poética española del último tercio del siglo XIX, véase Palenque (1993a).

<sup>97</sup> «El 15 de julio de 1893 *La Ilustración Ibérica* publicó, en su número 550, 442-443, la carta de Yxart seguida del primer texto de una serie que habría de componer el malagueño. Su título: “Sobre el ritmo, I y II”. En números sucesivos de la citada publicación, y durante el mismo año, se incluyeron tres cartas más de Rueda: “El ritmo, III” (núm. 552, 29 julio, 470-471); “Sobre el ritmo, IV” (núm. 557, 2 septiembre, 550-551) y “Sobre el ritmo, V. *Endecasilabistas y versificadores*” (núm. 560, 23 septiembre, 598-99). Las restantes epístolas se insertarían, por primera vez, en el tomo antes indicado de 1894; ya en febrero de este año *Blanco y Negro* registra su recepción. Completando el volumen, y debido probablemente al escaso número de páginas sumado por las diez cartas (sesenta y ocho en total), figuran varios artículos redactados por Rueda para diferentes ocasiones y ajenos al plan general de *El ritmo*» (Palenque, 1993a: V).



el lírico incipiente de *Renglones cortos* (1880), ahora es el poeta curtido que puede permitirse teorizar sobre poesía desde una reconocida posición literaria, hermanado en la revolución lírica con Darío tras su primera llegada a España y que goza de popularidad entre los jóvenes poetas.

Dicho esto, el autor benaqueño muestra en *El Ritmo* su apertura a las nuevas corrientes francesas, a la vez que se desmarca de ellas como poeta. Desde el comienzo, en el capítulo «Endecasilabistas y versificadores», confiesa su admiración por Banville: «yo creo que los títulos de gran versificador, padre de la forma y maestro de la rima, no son para aplicados a poetas de tan reducido genio retórico, sino a un Zorrilla, a un Teodoro de Banville» (1894a: 19). Para Rueda, tanto endecasilabistas como versificadores «no son más que retóricos, con la diferencia de que los de once sílabas son monótonos, rimbombantes de oficio, huecos y aburridos, y los de todos metros son más artistas, más amplios, más dignos, por todos conceptos, del laurel poético» (1894a: 19). De ahí que:

A falta de un poeta en el cual nazcan las armonías sin calcularlas como en la pedrería los órdenes de cristales; a falta de un poeta de verdad, al cual le nazcan las ideas y sentimientos en ritmo, vengan versificadores de buen gusto, de arte exquisito, de sabiduría poli-rítmica. Por lo menos gozaremos de su fraseología quinta-esenciada, de su originalidad sorprendente, de sus metáforas rutilantes, de su saber, de su labor de cinceladura finísima, de sus estrofas marmóreas, de su gusto y elegancia (1894a: 20).

Por tanto, acepta, aunque con excepciones, a los poetas modernos franceses: «Así es que parnasianos, decadentes, simbolistas y demás tallistas de la frase (si son efectivamente como yo los creo, y separando de ellos a los rematadamente artificiosos y afectados), vengan en buen hora con su afiligranada orfebrería» (1894a: 20). Consiente, como un mal menor («por lo menos») y a falta de un poeta de verdad, una retórica más digna del laurel poético que otra, pero no deja de ser retórica, técnica que no pasa a la emoción, que «no prende la realidad», como dirá más adelante. De esta forma abre Rueda, más bien entorna con su repetido «vengan», la puerta a la poesía extranjera.

En el capítulo «Los troqueles “retóricos”» continúa su admiración por la poesía parnasiana:

Mi admirado compañero: Daba yo a entender al finalizar mi carta anterior, que en España se enseñaba, de un modo detestable, en la cátedra oficial, el arte de la poesía. ¡Es claro! como que lo que enseñan no es poesía, sino retórica, y de la retórica no la exquisita y bella de los José María de Heredia, de los Leconte de Lisle, de los Teodoro de Banville y muchos más (siento no poder citar

un solo nombre español, a no ser, en cierto modo, el de Zorrilla), sino la vulgar, la ramplona, la insoportable de nuestra *lírica de artificio* (1894a: 27)<sup>98</sup>.

La concepción parnasiana de la poesía (écfrasis) y la admiración por Gautier y Leconte de Lisle ocupan el capítulo «La poesía como resumen de las bellas artes»:

Basta solo fijarse un momento para ver que, efectivamente, la pluma en manos de un poeta tiene mucho de pincel, de pentagrama, de cincel y hasta de escuadra. Según que la naturaleza del poeta tienda a lo escultórico, a lo músico o a lo pictórico, le llamaría yo poeta-escultor, poeta-músico o poeta-pintor. En este último caso se encuentra Gautier, en el segundo Zorrilla y en el primero Leconte de Lisle (1894a: 65)<sup>99</sup>.

En la sección «Críticas», que acompaña a las cartas y completa el libro, el poeta malagueño marca distancia con la poesía francesa, concretamente en los textos que dedica a libros de autores del Modernismo hispanoamericano: la reseña a *Efímeras* (1892), del mexicano (afincado en España) Francisco de Asís de Icaza, y los prólogos (Rueda, 1893e; 1893f), aquí recogidos, a *Dijes y bronces* (1893) y a *Sensaciones de arte* (1893), de los guatemaltecos Máximo Soto Hall y Enrique Gómez Carrillo, respectivamente<sup>100</sup>.

En «Efímeras. Libro de poesías de D. Francisco A. de Icaza» confiesa que no sabe francés: «Si me viera precisado a afiliarse a Icaza en alguna escuela, tendría yo antes que aprender el francés para ver si entre los parnasianos, por ejemplo, podría tener puesto adecuado nuestro poeta» (1894a: 88)<sup>101</sup>. En «Prólogo. Del libro “Dijes y bronces” de Máximo Soto Hall» niega

---

<sup>98</sup> En poesía, Rueda está «más cercano al Parnasianismo que a otras escuelas finiseculares» (Palenque, 1993a: XXXIV). Lo delatan títulos como «Camafeos» (recordemos *Émaux et Camées* de Gautier en 1852), sección de *La bacanal (desfile antiguo). Camafeos. Acuarelas* (1893b), ampliada y convertida en el poemario *Camafeos* (1897a) o el apartado «Mármoles» del libro *Piedras preciosas* (1900), publicado también independientemente y sin el soneto «La Venus de Canova» (*Mármoles*, 1900b), donde, a través de la «transposition d'art» que divulgó Gautier, ofrece una serie de sonetos sobre obras de arte del Renacimiento y de la Antigüedad Clásica esculpidas en piedra. En la misma línea discurren los sonetos de la sección «El friso del Partenón» de *El País del Sol* (1901). Para el Rueda parnasiano, véase Llopesa (1998) y Quiles Faz (2005; 2010: 73-94).

<sup>99</sup> Esta idea ecfrástica ya se encuentra en su escrito, a modo de poética, «Color y música», perteneciente al poemario *En tropel* (1892): «La pluma es una orquesta, y una paleta, y hasta un cincel: posee, a su modo, las formas todas de las bellas artes; y persuadirse de que la pluma es un instrumento multicolor y multicolor, capaz de expresarlo todo, es lo que tienen que hacer los desorientados de la literatura» (Rueda, 1893a: 183). Y también en la carta dirigida a Manuel Altolaguirre y publicada en *La Unión Mercantil* (Málaga): «Cada poeta, según su complexión, se inclina más a un arte: Zorrilla fue músico, Leconte de Lisle es escultor, Gautier fue colorista... y todos grandes artistas» (6/9/1893: 3).

<sup>100</sup> Respecto a *Efímeras*, véase la edición de Cardwell (Icaza, 1983).

<sup>101</sup> Recuerdo que José María Cossío dudaba sobre el conocimiento de los parnasianos por parte de Rueda: «Otro elemento perceptible en la poesía de Rueda de estos años es la preferencia por

que su poesía tenga espíritu francés y pone por encima de los poetas modernos franceses a los poetas del Siglo de Oro español:

No estoy conforme con que yo tenga en mis pobres escritos espíritu francés, sino antes bien procuro (y aunque no lo procurara, sería lo mismo, porque es cuestión de temperamento, y no de cálculo), procuro que sean españoles, y además de españoles, populares: su sentimiento, el de mis librijos, es siempre el de las costumbres de España; y si en el procedimiento se pudieran notar vislumbres de algunos maestros, esos maestros, como indicó Clarín en cierta ocasión, son nuestros clásicos del siglo de oro, que en punto a colorismo, parnasianismo, decadentismo y demás escuelas del culto a la forma y a la fantasía, dan ciento y raya a los franceses del último tiempo, sobre todo si se considera la diferencia de épocas en que unos y otros han escrito. Tiempo hubo en que yo sabía de memoria todo lo que legaron a la inmortalidad, en verso lírico, nuestros incomparables clásicos, a quienes amo tanto como detesto a los retóricos huecos sin propia sustancia (1894a: 106).

Además, habla de cómo los poetas hispanoamericanos beben de la escuela francesa, pero él no. Rueda considera que esa poesía es una excusa para lucir el estilo, la forma, es una poesía vacía que «no agarra, no prende a la realidad» y se vuelve a desmarcar de esa tendencia:

Como Darío o como Nájera, y como los demás citados al comienzo de este prólogo, el mundo de su inspiración ha sido París (según ya dijo Valera al tratar de Rubén)<sup>102</sup>, y de París ha elegido como dioses a repujadores del estilo en prosa y verso, como Catulle Mendés [*sic*], Armand Sylvestre [*sic*], Loti, Banville, Sully Prudhomme, Verlaine, Leconte de Lisle, etc., etc., y de todos los diversos matices de esos escritores, ha salido escribiendo cuentos propios, quizás, y sin quizás, con más fuerza en la expresión que los de Catulle Mendés [*sic*], y está tan enamorado de la fraseología brillante y marmórea y del bajo-relieve escrito, como todos ellos.

---

determinados temas, y entre ellos señala el propio Rueda los clásicos, y especialmente los griegos. Pudiera pensarse que tal temática llegaba a Rueda por vía parnasiana, pero aun suponiendo que conocía a tales poetas, o al menos su tendencia, el carácter de la tal escuela poco tiene que ver con el nuestro. Este trata de dar vida a los viejos mármoles helénicos, y no solo no se muestra impasible ante ellos, sino que toma partido y trata de infundirles su concepto de la vida como fecundidad y de la naturaleza como lujuria. Son, pues, pretextos de su lirismo en lo que tiene de más privativo. Pero, pese a ello, indudablemente su preferencia por estos motivos parnasianos anuncia la eclosión modernista y prepara el terreno en que han de brotar renuevos de la citada escuela gala» (1960, II: 1334).

<sup>102</sup> Se refiere a los dos textos titulados ambos «Cartas americanas (*Azul...*)» y publicados en *Los Lunes de El Imparcial* (22/10/1888 y 29/10/1888), que luego Darío incluye como prólogo a la edición guatemalteca de *Azul* (1890): «Veo, pues, que no hay autor en castellano más francés que usted, y lo digo para afirmar un hecho sin elogio y sin censura [...]. Leídas las 132 páginas de *Azul...*, lo primero que se nota es que está usted saturado de toda la más flamante literatura francesa: Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Bourget, Sully-Prudhomme, Daudet, Zola, Barbey d'Aureville, Catulle Mendès, Rollinat, Goncourt, Flaubert, y todos los demás poetas y novelistas han sido por usted bien estudiados y mejor comprendidos» (22/10/1888: [1]).

La escuela joven americana, con Máximo Soto en ella, viene directamente de París, sí. Generalmente cultiva la frase por la frase sin otra trascendencia; el asunto, si bien se mira, es un pretexto muchas veces para lucir el chisporroteo del estilo, el esmalte de las imágenes, la orfebrería literaria de un arte que rinde un culto apasionado a las palabras, a los sonidos, a los colores, a las músicas, a las luces, pero que, como digo antes, no agarra, no prende a la realidad, ni tiene como base el sentimiento de todo ese color hecho emoción honda, franca y fuerte. Es un color inventado, surgido del roce de las frases, de las elegancias de la dicción, de la originalidad que busca vocablos eufónicos, voces musicales, palabras escultóricas, todo iluminado por una policromía brillante y seductora.

Por eso dije más arriba que nada tenía yo que ver con esos egregios artistas, que gustan generalmente no pasar de la técnica a la emoción, al sentimiento, y que ejecutan sus maravillas de frase como exquisitos cinceladores (1894a: 106)<sup>103</sup>.

En «Prefacio. Del libro “Sensaciones de Arte”», a propósito de la poesía de Enrique Gómez Carrillo, insiste en «lo francés» de los poetas hispanoamericanos y que solo los jóvenes españoles «cantan con más o menos libertad, pero a la española» (1894a: 136). También confiesa que le gusta la poesía francesa, pero con salvedades; y, por supuesto, señala su preferencia por las letras españolas:

¿Que si a mí me gusta la literatura y la poesía francesa de este último tiempo? ¿Cómo no, cuando los que las producen se llaman Moréas<sup>104</sup>, Maurras, Bourget, Maurice Barrés, Anatole France, y otros poetas, críticos y novelistas de igual importancia? Lo que no me gustan son las extravagancias ni la *posse*: a eso prefiero nuestras letras reposadas y patriarcales de España, no ya de nuestros antiguos clásicos, mi adorada fuente, a cuya bondad no hallo nada comparable, sino hasta la literatura de hoy, siempre que no sea un empedrado de lugares comunes y frases hechas (1894a: 137).

A todo esto hay que añadir que cuando la reseña va dedicada a un libro de un autor español, como *Notas dispersas* (1893) del periodista y político alicantino Carlos Navarro y Rodrigo, la admiración a la lírica francesa fluye clara y sin justificaciones. Así, en «Notas dispersas. Obra en prosa y verso de D. Carlos Navarro Rodrigo» considera a Verlaine un gran

---

<sup>103</sup> Este rechazo a la poesía proveniente de Francia sin sentimiento y puramente técnica se repetirá de la misma manera, a propósito de Darío, en la carta dirigida a Fernando de los Ríos, fechada en Málaga el 6 de agosto de 1924: «Y no enciende en fe, ni en amor, ni en piedad, ni en patria, ni en sabiduría, ni en ternura, ni en entusiasmo, ni en naturaleza, ni se apoya en las columnas capitales del alma ni de la vida. Como dice el maestro Unamuno, es solo un cisne disecado. Eso es solo, elegancia y elegancia fría. A mí no me ha conmovido jamás, ¡¡Usaba diccionario de la rima!!» (en Quiles Faz, 2004: 202).

<sup>104</sup> En la carta a Narciso Alonso Cortés de 1925, que luego analizaré, reniega de Moréas.

poeta: «El autor de *Notas dispersas*, por lo puro y elevado de sus ideas, y por la sencilla y natural espontaneidad de su sentimiento místico, me recuerda a dos grandes poetas, a *Larmig*, el de *Las mujeres del Evangelio*<sup>105</sup>, y a Verlaine, cuando eleva sus cantos de immaculada poesía a la Virgen» (1894a: 132). Aún estamos ante el Rueda que no quema todo lo francés, lejos del Rueda que en 1925 escribe una carta a Narciso Alonso Cortés renegando de Verlaine, incluso escribiendo mal su nombre: «Verlén».

La posición poética que encierra *El Ritmo* tiene una rápida respuesta. Las cartas de Rueda a Yxart publicadas en 1893 son la causa de los embates de *Clarín* al poeta de Benaque. *Clarín*, en un artículo de *Madrid Cómico* titulado «Vivos y muertos: Salvador Rueda. Fragmentos de una semblanza» habla de los «aires franceses» de Rueda:

¿No notan ustedes que hoy los jóvenes (en Francia particularmente) hablan demasiado de doctrinas, de escuelas y cenáculos que se levantan, que pasan, que vencen, que son vencidos; de reformas, de libertades, de nuevos horizontes, etc., etc.? [...]

Rueda (y a esto iba), sin quererlo acaso, se está dejando llevar por esos *aires de fronda* que son tempestades en vasos de agua y casi casi en seco. Su último libro, *El ritmo*, es toda una batalla contra molinos de viento. Hasta las cosas justas las estropea porque las exagera.

Su obsesión antiquintanista solo es comparable, por lo desaforada, a su obsesión en favor de ciertos poetas americanos, como Rubén Darío, que no son más que sinsontes vestidos con plumaje pseudo-parisién (23/12/1893: 3).

Insiste *Clarín* en esta última idea:

Rubén Darío, para Rueda, es un poeta nuevo, que cincela, y esculpe y hace todos esos primores que antes se llamaban parnasianos y ahora no hay quien sepa cómo se van a llamar, pues los gremios literarios de ese género se han multiplicado al infinito.

Pues bien, el tal Rubén Darío no es más que un versificador sin jugo propio, como hay ciento, que tiene el *tic* de la imitación (23/12/1893: 6).

---

<sup>105</sup> Se trata del político, periodista y poeta Luis Martínez Güertero que, con el seudónimo *Larmig*, firma su obra *Mujeres del Evangelio. Cantos religiosos* (1873).

En el número siguiente de *Madrid Cómico*, en «Vivos y muertos: Salvador Rueda (Conclusión)», *Clarín* denuncia la influencia francesa en Rueda<sup>106</sup>, advirtiendo cómo incluso el propio Rueda se niega a reconocerlo. Y hace referencia al prólogo de *Dijes y bronces*:

Usando de antiguos tropos, se puede decir que la lira de Rueda es una de esas *guitarras afrancesadas* que vemos en los cuadros, en los teatros en que los franceses pretenden representar nuestras cosas nacionales. Sí, el *andalucismo* de Rueda es, aunque él no quiera, un poco, *andalucismo* de exposición universal, de opereta. ¿Por qué? Por el prurito reformista de escuela que, quiéralo o no, coincide con análogas pretensiones de los franceses. En cierto prólogo a obra ajena, Rueda se queja de que le tomen por *modernista* a lo parisiense y hace grandes protestas de españolismo; pero no van del todo descaminados esos amigos suyos que le ven como un *compañero* en *instrumentismos* e *impresionismos*, etc., etc. Siéntalo o no como español, Rueda canta a Andalucía con *teorías* de franceses, más o menos imitadas, tal vez nada imitadas reflexivamente, pero sí bebidas en el ambiente literario, sin saberlo (30/12/1893: 3).

Alude *Clarín* a la influencia de los simbolistas en Rueda: «Muchas de las temeridades lingüísticas de Rueda; su censurable falta de respeto a ciertos fueros clásicos de la gramática y aun del lenguaje poético son, si no imitaciones, influencias de las barrabasadas que simbolistas y demás hacen con el noble, franco, sencillo y claro francés de Racine y de Renan» (30/12/1893: 3). La lucha poética de Rueda consistirá, ahora más que nunca, en reafirmar su incontaminación de poesía francesa moderna y presentarse como poeta revolucionario original frente a los poetas imitadores de las modas francesas. En esa línea, advierte Cuevas:

---

<sup>106</sup> Algo que ya hizo Valera: «El espíritu de V. es recto por naturaleza y está sano; pero yo advierto en el *Himno* insanos extravíos y disparatadas disonancias. No extrañe V. que lo atribuya a la vaga lección de malos libros franceses, de los que están de moda, de cuyo pesimismo, naturalismo falso y caprichosa impiedad, se hace V. eco. V., de por sí, sería como Dios manda» (marzo de 1891: 100). En el *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX* volvió a insistir: «se deja seducir por lo que llaman modernismo, decadentismo, simbolismo y otras modas parisinas, le perjudica en extremo y suele embotar la agudeza de su ingenio y torcer la dirección, cuando no abatir el vuelo de sus raptos líricos» (1902, I: 233-234). Es evidente que Rueda no hizo caso omiso de los consejos de Valera: «Yo comprendo a Baudelaire, y en cierto modo le admiro, aunque me disgusta. En su inspiración depravada, sombría y terrible, hay algo de verdad, aunque exagerada por la farsa tenaz que él mismo se impuso para ser más original, para asustar al linaje humano y para contristar y meter en un puño el corazón de cada burgués honrado y sencillote, en cuyas manos cayesen sus *Flores del mal*. Pero V. no pretende hacer el bu, ni pasar por originalísimo, siendo raro y extravagante. De ello me alegro, aunque los catorce sonetos, por falta de una intención, si perversa, decidida, se queden en el limbo, y no suban al cielo, ni bajen al infierno» (abril de 1891: 127); «Crea V. que este temor es vano. No busque V. la originalidad, y ella vendrá a buscarle. Sea V. natural y espontáneo, y pondrá V. en cuanto escriba el sello de su persona, y será sana y limpiamente original, sin darse a todos los diablos y sin caer en las demencias fúnebres que en Francia se usan» (abril de 1891:130).

Creo que el despego que sentía el autor de *Camafeos* por ese otro modernismo –el que capitaneaba Rubén– se vio notablemente incrementado por los consejos de Clarín, Valera, Pereda, Menéndez Pelayo, etc. Ellos le ilusionan con la idea de encabezar un modernismo de cuño español que, dejando en segundo plano las fuentes de inspiración francesas en beneficio de las nacionales, replantee desde claves autóctonas su léxico, estilo e ideología. En este sentido, Rueda llegó a creer en la posibilidad de un casi paradójico modernismo casticista, del que él sería abanderado (2000: 117).

### 3.1.2. *La Gran Vía* (1894-1895).

Salvador Rueda es director de *La Gran Vía* desde el 9 de diciembre de 1894 hasta el 8 de septiembre de 1895, una revista miscelánea ilustrada que se va a publicar en Madrid entre el 2 de julio de 1893 y el 14 de diciembre de 1895 (Palenque, 2001: 227; 2002: 31). Durante ese periodo de dirección del poeta malagueño la revista va a funcionar como un difusor de la cultura extranjera a través de traducciones, reseñas e ilustraciones. En la revista se recibe positivamente la poesía moderna francesa, aunque también hay espacio para desmarcarse del Decadentismo y del Simbolismo, la misma tensión que late en *El Ritmo*. Las contradicciones y cambios de opinión de Rueda quedan, pues, también claras en este medio.

En el texto titulado «Reina y Grilo» la admiración a Leconte de Lisle surge de reconocer a Manuel Reina como gran poeta: «La imagen es lo que en primer lugar preocupa a Reina cuando escribe; y si es cierto lo que dijo Paul Bourget hablando de Leconte de Lisle, que, al que es poeta, se le conoce que lo es en la facilidad con que derrama imágenes en sus versos, Manuel Reina, es poeta de la cabeza a los pies» (9/12/1894: [9]). De Reina, Salvador Rueda aplaude su preciosismo, que esmalte antes que escriba, algo muy parnasiano:

Le gusta vestir sus estrofas de palabras triunfales que relampagueen como las de las cláusulas de una oración tribunicia. Canta Reina el estilo de los grandes maestros, las alegrías y penas del espíritu, la naturaleza, el amor; y su preocupación constante, antes que otra ninguna, es el cincelado del verso; esmalta antes que escribe, y el número de voces de su léxico lo incrusta en cada página y le arranca los mismos ofuscadores destellos: los versos de Reina, aunque canten la naturaleza y el amor, tienen brillo de telas ricas y de piedras preciosas (9/12/1894: [9]).

Precisamente, a través de la publicación de unos poemas de Reina en *La Gran Vía* apreciamos la llamada que hace la revista a la literatura extranjera. Estos son «Hamlet» (12/5/1895: [2]), poema dedicado al trágico protagonista shakespeariano, y «Leyendo a

Byron» (21/7/1895: [2]), donde un amante lee el *Manfredo* a su amada. Por otro lado, en el apartado que la revista dedica a las reseñas, da publicidad a libros de traducciones y a libros influidos por autores extranjeros:

Heineanas. —Composiciones del famoso poeta del *Intermezzo*, traducidas por el distinguido vate americano D. E. Vázquez Guarda (Anónimo, 6/1/1895, [22]).

Poemas de Alfredo de Musset. —La «Biblioteca Universal» ha dado al público en uno de sus tomitos económicos, cuatro poemas de Musset: *Rola*, *Namuna*, *El Sauce* y *Porcia*, traducidos por Guillermo Belmonte Müller, el cual es el más delicado intérprete, acaso, que existe hoy en España, del poeta citado, y además de los célebres poetas modernos de Francia (Anónimo, 20/1/1895: [11]).

*La lira nueva*. El elegante escritor José de Siles ha publicado, con este título, una hermosa colección de poesías de renombrados escritores extranjeros. En estas composiciones resplandece el buen gusto literario del Sr. Siles (Anónimo, 24/2/1895: [11]).

*Gemelas*. —Hemos recibido, y lo agradecemos mucho, el ejemplar que nos envían de esa obra los celebrados poetas, y hermanos, Carlos P. y Federico Uhrbach, de la Habana. Ambos pertenecen a la escuela poética predominante en América, derivada de los decadentes franceses. Los Uhrbach son de lo mejor que en América tiene el género (Anónimo, 10/3/1895: [11]).

*Femeninas*, seis cuentos, por R. Valle-Inclán. Otro tanto puede decirse de este joven gallego, el cual ha pasado largo tiempo en América. Es un narrador habilísimo, que sabe comunicar a sus escritos mucho interés, mucha pasión y mucha delicadeza. Leyendo esta obra, acude a la memoria el modo de ver, sentir y realizar de los maestros escritores franceses, tales como Goncourt, Daudet, Cátulo Mendes [*sic*] y otros. Es una obra, en una palabra, donde Valle-Inclán da una gallarda, una hermosa muestra de escritor (Anónimo, 26/5/1895a: [11]).

La revista va a poner el ojo en la literatura extranjera, como señalaré más abajo, a través de la traducción, pero no solo la literatura foránea se está difundiendo aquí, sino también la pintura y la ilustración, recogidas en las secciones «Bellas Artes» y «Nota artística»: «Esperando. Cuadro del famoso pintor R. Knight» (27 de enero de 1895); «Dibujo inédito de Verdiguier. Autor de los famosos púlpitos de la catedral de Córdoba» (17 de marzo de 1895); «Campesina eslava. Cuadro del pintor alemán Camilo Stuclic» (31 de marzo de 1895); «La Sagrada Familia. Cuadro del pintor alemán Carlos Müller» (7 de abril de 1895); «El café. Cuadro de Meissonier» y «Estudios a lápiz del célebre pintor francés Kaemmerer» (21 de abril de 1895); «Estudios a lápiz del célebre pintor francés Kaemmerer» (28 de abril de 1895)<sup>107</sup>; «Una fiesta en Normandía. Cuadro de Enrique Mosler» y «¡Demasiado tarde! Cuadro de Hans Dahl» (28 de abril de 1895); «La obra nueva. Cuadro de A de Courten» y

---

<sup>107</sup> Los dibujos de Kaemmerer no aparecen bajo ninguna sección de las antes mencionadas.



«Apuntes a Lápiz, por Kaemmerer» (5 de mayo de 1895); «La vuelta del hato. Cuadro de La Fosse» (4 de agosto de 1895); «La siega. Cuadro de Quignon» (1 de septiembre de 1895)<sup>108</sup>. Aunque de forma tímida, sigue la estela de las revistas ilustradas, introduciendo grabados de autores que se advierten también en publicaciones caras como *La Ilustración Española y Americana*. Asimismo, *La Gran Vía*, aparte de ser un espacio para los jóvenes poetas, atrae a pintores como los hermanos Romero de Torres, abanderados de la modernidad (Palenque, 2002)<sup>109</sup>.

Mención aparte merece el texto titulado «Todavía “El Ritmo”». En él se reproduce un artículo de Federico Escobar publicado en *El Español* (Panamá) y se dice que se publica «a espaldas de nuestro director». Sea así o no, es evidente que el sentir del artículo, despreciando al Decadentismo, coincide con el de Rueda: «Hoy la moderna escuela decadente intenta también pervertir en nuestra América el gusto literario» (Anónimo, 26/5/1895b: [9]). Además, se detiene en desmarcar a Rueda del Simbolismo y del Decadentismo, como también hiciese el propio Rueda consigo mismo:

Su frase no es incomprensible, enigmática, oscura; siente horror y repugnancia por los galiparlistas. Rueda es un artista revolucionario; pero revolucionario de la forma.

Sin embargo, hay quienes afirman que él es decadente. El poeta andaluz es solamente el jefe de la escuela reformista; y en sus cantos se manifiestan de relieve la claridad del lenguaje y la eufonía del ritmo (Anónimo, 26/5/1895b: [9]).

En primer lugar, hay que destacar el título de «artista revolucionario», de «jefe de la escuela reformista». Revolución o reforma literaria a la que Rueda ya aludió en *La Gran Vía*, en el artículo «Reina y Grilo», manifestando que dicha revolución se gestó en Andalucía, con poetas como él y como Reina: «Reina es, para decirlo pronto, un poeta verdadero, que tiene originalidad. Obsérvese que, aparte de lo que trajo el maestro Campoamor del Norte, la originalidad en la poesía moderna española, viene de mi tierra, de Andalucía» (9/12/1894: [9]). En segundo lugar, está claro que esos galiparlistas por los que siente «horror y repugnancia» son los simbolistas y decadentistas, sentimientos que esta escuela buscaba causar en la moral burguesa. Llama la atención que, a pesar del «horror y la repugnancia»,

---

<sup>108</sup> Aquí los nombres completos y originales de los pintores e ilustradores, a excepción de R. Knight y Camilo Stuclic, no identificados: Jean-Michel Verdiguier, Karl Müller, Jean-Louis-Ernest Meissonier, Frederik Hendrik Kaemmerer, Henry Mosler, Angelo von Courten, Charles de La Fosse y Fernand Quignon.

<sup>109</sup> Para una amplia muestra de las revistas ilustradas en España y su significación, véase Sánchez Vigil (2008).

esta escuela se filtre a través de dos cuentos. Así en «Siempreviva», cuento de Segundo Carrera, se lee: «Aquella noche, como ofrenda a las tristezas de Marcela y para consuelo de sus aflicciones futuras, la enseñé el pensamiento de Baudelaire: “El dolor es la única nobleza.” Y al siguiente día, cuando me despedí, me repitió la niña varias veces, con la incontinencia propia de la edad, la grave sentencia del escritor francés» (9/6/1895: [7-8]). Rueda se cuida de que en la revista no se haga mención positiva a los autores decadentistas y simbolistas o, directamente, que no se haga mención, pero a través de este relato penetra Baudelaire<sup>110</sup>. El segundo cuento es «El pájaro azul» (11/8/1895: [3-4]) de Rubén Darío. Si en el primer cuento aparecía nada más que Baudelaire, aquí el héroe es un personaje decadentista, bohemio bebedor de ajeno. El odio de Rueda al Decadentismo y a toda apología del mismo no hace que no publique este cuento del que, por entonces, era su amigo.

### 3.1.1.1. Traducciones en *La Gran Vía*.

Durante la etapa de Rueda en la dirección de la revista va a tener un espacio importante la traducción y la difusión de la poesía en lengua no española. Destaco el poema en catalán «A la mar mediterránea» (20/1/1895: [6]), de Teodoro Llorente, precisamente uno de los grandes traductores de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX (Lafarga, 2001, 2016; Matino, 2011a, 2011b; Pegenaute, 2015; y Atalaya, 2017a, 2017b, 2018, 2020). Este soneto, que se encuentra en *Llibret de versos* (1885) de Llorente, es la única poesía de lengua no española que no aparece traducida, sino en su versión original.

En cuanto a la traducción, la primera en aparecer se titula «El baile de las muñecas» (Anónimo, 30/12/1894: [3-4]), con la siguiente dedicatoria: «A los lectores infantiles de *La Gran Vía*». De autor anónimo, al final del poema se indica que es una «traducción» y se sabe que el autor de la misma es Rueda porque en *El país del sol (España)* ([1901]) vuelve a aparecer este texto, pero esta vez como poema original y no como traducción. Además, al ocupar el poema otro contexto y al quitarle el anonimato, cambia la dedicatoria: «A mi sobrinita Ana María» ([1901]: 107). Por tanto, queda la duda de si estamos ante una traducción o ante una creación original.

Reparo, igualmente, en un poema, firmado por *Clarín*, en calidad de imitación: «De “La torre” (Colección “In fieri”) (Ritmo imitado de D’Annunzio [*sic*])» (13/1/1895: [2]). En el mismo número aparecen las primeras traducciones de Guillermo Belmonte Müller: «Cuatro

---

<sup>110</sup> Hay que recordar cómo se reseñó *Gemelas*, de Carlos P. y Federico Uhrbach, en *La Gran Vía*: «Ambos pertenecen a la escuela poética predominante en América, derivada de los decadentes franceses. Los Uhrbach son de lo mejor que en América tiene el género» (Anónimo, 10/3/1895: [11]).

sonetos traducidos expresamente para *La Gran Vía*: «Los mercaderes (de Lecomte de Lisle [sic])», «El lecho (de J. María Heredia)», «Las danaidas [sic] (de Sully Prudhomme)» y «El lirio (de F. Coppée)» (13/1/1895: [5]). Y continúan en el número siguiente con el mismo título: «Cuatro sonetos traducidos expresamente para *La Gran Vía*: «El samurái (de J. M. Heredia)», «Los conquistadores (de J. M. Heredia)», «El daimio (de J. M. Heredia)» y «¡Duerme! (de Philp. Gille)» (20/1/1895: [4]). Es Salvador Rueda quien encarga a Belmonte Müller estos sonetos para publicarlos en *La Gran Vía* («traducidos expresamente»). Los poetas elegidos pertenecen al Parnasianismo, a excepción de Gille, y sus poemas (que analizaré en el apartado de Belmonte Müller) son estandartes de esta estética. La importancia que da Rueda a estas traducciones sobre las demás de la revista es evidente: en primer lugar, son las primeras traducciones de la revista (sin contar «El baile de muñecas», dudosa traducción, y la imitación del ritmo d'annunziano por *Clarín*) y, en segundo lugar, son las únicas en las que, orgullosamente, se indica que hayan sido traducidas «expresamente» para la revista. El resto de traducciones, siempre de poetas decimonónicos, son: «Los patos silvestres (de Guy de Maupassant)» (10/2/1895: [9]), traducción de Ricardo J. Catarineu; «Canción (de Víctor Hugo)» (24/3/1895: [9]), traducción de Miguel de Palacios; «La campanilla blanca (traducción del culto literato D. Ángel Lasso de la Vega)» (2/6/1895: [9]), poema de Petit Senn; y «Paráfrasis. De Stechetti» (14/7/1895: [2]), traducción de José Durbán.

No conviene pasar por alto que, una vez más, se respira positivamente el Simbolismo y el Decadentismo en la revista: primero con el poema fuertemente simbolista de *Clarín*, imitando el ritmo de Gabriele d'Annunzio<sup>111</sup> y, segundo, con la traducción de Belmonte Müller del pesimismo decadentista de Gille. Algo que choca con el texto titulado «La poesía nueva» y que contiene una traducción digna de estudio. Si en las traducciones de Belmonte Müller se percibe un orgullo por la difusión y, por tanto, una aceptación de una determinada poética, en este texto ocurre todo lo contrario: se traduce un poema para reprobarlo. Paso a analizarlo a continuación.

---

<sup>111</sup> Rueda en la carta a Alonso Cortés de 1925 se jacta de que *Clarín* vea paralelismo entra él y D'Annunzio, lo que muestra la alta consideración que tenía del poeta italiano: «[*Clarín*] Celebró mucho mis innovaciones y halló paralelismo entre D'Annunzio y mi insignificantísima persona de campesinillo apenas desraizado de los campos para ser trasplantado a Madrid» (en Alonso Cortés, 1935a: 201).

### 3.1.2.1.1. «La poesía nueva».

El 24 de febrero de 1895, en el número 87, se publica un artículo titulado «La poesía nueva», firmado por *Quioquiap*, seudónimo bajo el que se esconde Rueda<sup>112</sup>. Quizá no sea casual la elección de este seudónimo viendo lo ligada que está la poesía y la política en el autor malagueño. Los «quioquiaps» eran los contrarios a la independencia de Filipinas, favorables a la nación española. Rueda, en este texto, carga contra la nueva poesía que viene del extranjero precisamente para que no contamine «el ritmo» español, nacional. En concreto carga contra los simbolistas, contra su búsqueda poética: «[La poesía nueva] así se la llama en el extranjero, y tiene sacerdotes, devotos y sectarios. Dicen que hay que abandonar los viejos moldes, penetrar en las cosas hasta hacerlas hablar y buscar por desconocidos caminos efectos desconocidos» (*Quioquiap*, 24/2/1895: [9]). Y como muestra de esta «poesía nueva» nos ofrece los once primeros versos de la primera parte de un poema de Rodenbach traducido al español y titulado «El corazón del agua» («Le coeur de l'eau»), del libro *Le règne du silence* (1891).

La traducción del poema define el pensamiento de Rueda hacia esta estética: no se respeta la rima ni la métrica (inexistentes ambas) y se traduce en prosa (fragmentada, eso sí, en líneas que coinciden con los versos del original). Lo hace así porque para Rueda esto no es poesía: «Y así continúan dos o tres mil versos, como los consignados, traducidos fielmente en prosa, prosa sobre la cual sobrenadaría, sin embargo, la poesía, si poesía tal fuese para nosotros perceptible» (*Quioquiap*, 24/2/1895: [9]). Advierte, además, que está traducida «fielmente en prosa» para negar cualquier calidad poética del original<sup>113</sup>. Sin embargo, muy diferente es la

---

<sup>112</sup> Así lo hace saber Cristóbal Cuevas: «Nombrado por esta época director de la revista madrileña *La Gran Vía*, Rueda da salida en ella a numerosos trabajos propios, muchas veces firmados con cuquería bajo el seudónimo *Quioquiap*» (1989: XXXVIII). También lo menciona Marta Palenque (2002: 43). Narciso Alonso Cortés no indica que el seudónimo sea de Rueda, pero sí advierte la intencionalidad de Rueda en la publicación: «En la revista *La Gran Vía*, que Salvador Rueda dirigió en 1895, y donde solía firmarse con el seudónimo de *Quioquiap*, hizo vaya de las poesías de Rodenbach y de sus tendencias» (1943: 47).

<sup>113</sup> Hay que recordar que durante el siglo XIX domina la preferencia por el verso: «Los poetas solo en verso pueden y deben traducirse, a condición siempre (esto por sabido debe callarse), de que sea un poeta el traductor» (Menéndez Pelayo, 1886: XXVIII). Aunque el debate estuvo abierto, continuó hacia el XX y no siempre beneficiando al verso: «las obras poéticas pueden traducirse fielmente y hábilmente, pero no en verso, sino en prosa más o menos rítmica» (Costa Álvarez, 1922: 222); «La traducción de la poesía no debe hacerse en verso. Porque, cuando a las diferencias naturales de la versión llana se agregan las licencias del lenguaje poético que adopta el traductor, y a ambas cosas se suman las cortapisas de la medida, las exigencias del ritmo y las imposiciones de la rima, el resultado es por fuerza e infaliblemente la desnaturalización completa, en cuanto a forma, del texto original» (Astrana Marín, 1929: 232). A este respecto, véase Ruiz Casanova (2011: 78-82).

traducción del mismo poema que más tarde lleva a cabo Andrés González Blanco en *La poesía francesa moderna* (1913): este traduce la parte VII respetando la estructura de la rima y del metro (el alejandrino francés del original pasa a alejandrino español en la traducción; en realidad, es el mismo modelo de verso, lo que cambia son las reglas del cómputo silábico como tendré ocasión de comentar más adelante) e incluso no traduce el título: «Le coeur de l'eau» (Díez-Canedo y Fortún, 1913: 165-166). Una traducción y una postura totalmente diferente a la de Rueda: González Blanco respeta el original, sí lo considera poesía y, además, deja que Rodenbach influya en sus creaciones como poeta.

Y no queda ahí la cosa, Rueda vuelve a cargar contra Rodenbach y también contra otro simbolista como Maeterlinck:

*¡El Corazón del Agua!* Hay mucha agua para tan poco corazón o es el tal un corazón pasado por agua. Y que nos perdonen *Rodembach* [sic] y todas las musas flamencas. ¡Y si de esta lírica tan especial pasamos al teatro! *Mauricio Maeterlinck* es el Echegaray de aquella tierra, y ¡qué obras dramáticas! *Pélléas* y *Melisande* y *El Interior* son sus obras maestras. Puestas aquí en escena, no habría cristiano que las resistiere. Son otro *Corazón del Agua* puesto en diálogo y en escenas (*Quiquiap*, 24/2/1895: [9]).

Recuerda, siguiendo su teoría sobre «El Ritmo», que estas obras tienen un clima distinto al que hay en España: «¿Será atraso nuestro? ¿Será cuestión de temperamento y encarnadura? ¿Será que en este clima de sol y sangre ardientes son inaclimatables esas frialdades y esas insipideces novísimas del Norte? ¡Quién sabe!» (*Quiquiap*, 24/2/1895: [9]).

Sorprende esta traducción cuando Rueda confesó no saber francés: «Si me viera precisado a afiliar a Icaza en alguna escuela, tendría yo antes que aprender el francés para ver si entre los parnasianos, por ejemplo, podría tener puesto adecuado nuestro poeta» (Rueda, 1894a: 88). El desconocimiento lingüístico (o la intención de reconocerlo) parece ir ligado a la difusión de la poesía nueva precisamente para denostarla<sup>114</sup>. Rueda hace entender que le importa poco la rima, el metro e, incluso, el método traductor, ya que nos va a mostrar algo que para él no es poesía. Por tanto, no estamos ante una traducción, sino ante una

---

<sup>114</sup> De la misma manera, en 1886 Leopoldo García-Ramón (otro andaluz, en este caso, sevillano), en un estudio profundo y peyorativo de la estética simbolista y decadentista dirigido al director de *Revista Contemporánea*, traduce, para dicha revista, varios poemas de *Les Syrtes* (1884), de Jean Moréas, y otros varios de *Vers de couleurs* (1886), de Noël Loumo, para repudiarlos. Termina el artículo advirtiendo: «Naturalmente, los decadentes no vivirán, pues no pueden vivir, pero durarán; y créame V., no les quiten ojo de encima; la locura es contagiosa, y estos poetas son muy capaces de pasar los Pirineos, si aquí los mandan con sus cantinelas a otra parte. ¡Líbrenos Dios del cólera, de los terremotos y del simbolismo, amén!» (1886: 167).

«antitraducción». No interesa mantener la literariedad, no respeta el verso, le importa poco la eufonía, cuestión fundamental para mantener la especificidad literaria: «A pesar de la dificultad, los intentos de reproducción versal son decisivos para el mantenimiento de la especificidad del texto literario en cuanto al nivel fonofonológico en la traducción» (Albaladejo, 2005: 51). Rueda realiza el movimiento opuesto a un traductor que, por medio de su competencia literaria, reelabora un texto sin que este pierda su literariedad o, mejor para este caso, su «poeticidad»: «Puesto que de la competencia literaria forma parte el reconocimiento de un texto como texto literario, el traductor, a partir de su conciencia de la literariedad de la obra que interpreta para traducirla, actúa en la producción de un texto-traducción de tal modo que quienes lo leen pueden reconocer dicho texto también como un texto provisto de especificidad literaria» (Albaladejo, 2005: 54). Meschonnic (1973, 1975, 1982 y 1999), a través de su reflexión sobre el concepto de «poética» y de «ritmo», advierte que una traducción no puede privilegiar el contenido en detrimento de la forma o viceversa, *significante* y *significado* son inseparables. Cuestión que también resalta Emilio Mattioli (1993), siguiendo a Meschonnic. La forma determina el sentido, de ahí que no se pueda hablar del sentido del texto literario de una manera independiente de la forma, de la *lettre*, porque ambos son lo mismo: el texto literario. Como señala Berman: «Nous partons de l'axiome suivant: la traduction est traduction-de-la-lettre, du texte en tant que *lettre*» (1985: 45). Es la idea del texto literario concebida como una unidad compleja, no reducible a la mera suma de sus partes, y que se remonta a Aristóteles. En palabras de Dolezel: «the genre is represented as a composite whole constituted by a set of parts» (1990: 23). Al fin y al cabo, traducir un poema supone traducir su significado, y este no solo emana de las palabras, sino también del ritmo, la rima, la métrica, en definitiva de la música y de los silencios del poema: «Se per esempio una lirica è strutturata sul silenzio, se i vuoti, il non detto sono l'alone in cui i versi si iscrivono, è necessario restituire questi silenzi e questi vuoti, senza sovrapporgli il nostro rumore con un'eccessiva verbosità e cercare così di preservare il messaggio segreto di questo testo» (Porena, 2001: 224).

De esta forma se vuelca al español a Rodenbach por primera vez en España, como una «antitraducción». Las traducciones, propiamente dichas, vendrán con el nuevo siglo: «Los limbos» de Rodenbach, en *Pluma y Lápiz* (nº. 160, 1903b), de José de Siles; y «Campanas del domingo», en *Helios* (abril de 1903), traducción de *Catulo*, seudónimo de Ramón Pérez de Ayala. Ya en 1904 *El Diario* (Salamanca), en «Nuestro folletín», publica la traducción de su obra más conocida, *Brujas la muerta*, «cuya traducción, la primera en castellano, que nosotros sepamos, está hecha expresamente para *El Diario*» (Anónimo, 21/1/1904: [3]); de traductor

desconocido, se publica diariamente desde el 23 de enero de 1904 (nº. 23) hasta el 15 de febrero de 1904 (nº. 46).

### 3.1.3. Prólogo a *Poemas* (1894) de Alfredo de Musset.

Quizá el precedente a esta pieza apologética de la traducción habría que encontrarla en una reseña de la revista *El Globo*. En 1882 Rueda es nombrado redactor jefe del *El Globo* y el 2 de marzo de 1887 (siendo aún redactor jefe) se anuncia en el apartado «Movimiento bibliográfico» de dicha revista, con el título erróneo de *Coppée en España*, el libro *Poemas* (1887) de François Coppée, traducido por Carlos Fernández Shaw, amigo íntimo de Salvador Rueda, como muestra su correspondencia<sup>115</sup>. En el texto se aplaude la introducción de Coppée en España para abrirse al gusto moderno:

La ocasión en que llega este trabajo a manos del público, no puede ser más propicia para que sea comprendido el espíritu del vate francés, hoy que un tanto desengañados nuestros escritores, sobre todo los que riman, de que la poesía no es la simple combinación de palabras y estrofas, siquiera sea esta hecha de un modo perfecto, desean y procuran lecturas de artistas verdaderos, y entran poco a poco en el gusto moderno, desligado por supuesto, de pedantes moralejas y artificiosos efectismos (Anónimo, 2/3/1887: [3]).

Se muestra un conocimiento de la obra del poeta francés e, incluso, con toda la intención de hacer gala de una lectura previa, se escapa una palabra francesa: «François Coppée es un poeta que tiene mucho que estudiar en nuestro país, donde no existe su poesía a la moderna de una intensidad de sensaciones increíbles, palpitante de emoción, reconcentrada, o expresando,

---

<sup>115</sup> Véanse online las cartas de Rueda a Shaw en el Archivo Fernández Shaw de la Fundación Juan March. Dice Rueda en una carta dirigida a Narciso Alonso Cortés y fechada en Madrid a 26 de junio de 1882 «El joven poeta Schó, (escribo el apellido como se pronuncia) [...] con el cual he trabado íntima amistad» (en Quiles Faz, 1996: 48). En una carta anterior, del 16 de junio de 1880, dirigida también a Alonso Cortés hace saber: «al pobre Fernández Shaw no lo veo hace tiempo, porque está muy retraído, y desilusionado a causa de los palos que con tanta frecuencia le dan “El Progreso”, “El Cronista” y “El Globo”» (en Quiles Faz, 1996: 36). Palos que intentó curar su amigo al ser nombrado redactor jefe de *El Globo* dos años más tarde, alabando su obra como sucede en la reseña: «El Sr. Fernández-Saw [*sic*], que toma en serio, a pesar de su corta edad, esto de la literatura, y que con más aplomo cada día estudia y se penetra de lo fundamental del arte de escribir, ha hecho un hermoso trabajo, muy conveniente para nuestras letras, al cual ha puesto un bien escrito prólogo, nutrido de ideas y lleno de puntos de vista que pone de manifiesto el buen juicio de este joven escritor, de quien puede decirse que escribe sus versos y traducciones entre cálculos y números. Injusto sería no consagrar un sincero y entusiasta aplauso por su esfuerzo a este *batallador de pocos años*, que entre los que empiezan la carrera literaria es de los que, con paso más seguro, van hacia un no lejano y seguro porvenir» (Anónimo, 2/3/1887: [3]).

con una claridad decisiva, llena de conmovedores *dessous*, las realidades de la vida» (Anónimo, 2/3/1887: [3]). De la misma manera, se hacen juicios sobre la traducción, rindiéndose al traductor: «Cuanto a la traducción, hecha admirablemente, no es pequeña suerte la de Coppée, que un poeta lleno de la frescura de la juventud y dotado de excelentes cualidades artísticas, haya tomado a su cargo traducirle, sin menoscabar en nada las delicadezas y maneras propias de ser del autor de las *Intimidades*» (Anónimo, 2/3/1887: [3]).

El mismo proceder (conocimiento del autor francés, comentario de la traducción y exaltación del traductor) se observa en el prólogo a *Poemas* de Alfredo de Musset. En 1894 Guillermo Belmonte Müller publica sus traducciones de cuatro poemas de Alfred de Musset, con el título *Poemas (Rolla, Namuna, El Sauce, Porcia)*, y es su amigo, Salvador Rueda, el encargado del prólogo<sup>116</sup>. Un prólogo que funciona como reseña y crítica de las traducciones de Belmonte Müller, un tipo de paratextualidad o paratexto llamado epitexto por Genette (1982, 1987)<sup>117</sup>. En dicho prólogo se va a presentar, una vez más, el Rueda difusor, receptor de poesía extranjera, adalid de la traducción.

En primer lugar, afirma desconocer en parte la literatura francesa: «Aunque estoy poco versado en la literatura francesa de los días en que Alfredo de Musset vino a la vida de las letras» (1894b: 7). Sin embargo, tiene presente que «por entonces daban esplendores a las distintas esferas del mundo intelectual los nombres gloriosos de Balzac, Carlos Nodier, Beránger, Cousín, Víctor Hugo, Barthelemy, Maistre, Thiers, Sainte Beuve» (1894b: 7). Además, muestra conocer en profundidad la pluma de Musset: hace comentarios de «Rolla», «Las Noches», «El Sauce» y «Namuna». Es verdad que se confiesa lector tardío del conjunto de la obra de Musset, habiendo leído hasta hace poco solo dos obras: «yo no conocía de Musset más que algunas de sus obras maestras, la citada [*Rolla*], por ejemplo, y *Las Noches*» (1894b: 6). Obras que ya habían sido traducidas al español: la primera, con el título de *Rolla. Pequeño poema* (1876), por Ángel R. Chaves; y la segunda, con el de *Las Noches* (1882), por Belmonte Müller. Aunque también confiesa «haber echado una ojeada a varios hermosos estudios sobre Musset» (1894b: 8). No se sabe si en francés o en español, pero esto explicaría el gran conocimiento literario y biográfico sobre el poeta. Además, cita directamente a Lamartine: «Era que yo conocía solo medio Musset, una de sus dos fisonomías. No solamente

---

<sup>116</sup> Prueba de dicha amistad es la postal que Rueda preparó (sin sello, no se llegaría a poner en circulación) para Belmonte Müller con el texto «Con vivos deseos de verle. Para mi amigo el gran poeta Belmonte Müller» y con copia del retrato al óleo que le realizó el pintor Narciso Sentenach y Cabañas coronado como poeta y fechado el 13 de septiembre de 1908 en Albacete. Otra copia del retrato también se la dedicó a Ricardo Gómez Carrillo, el 10 de abril de 1909. Esta última información, referente a Gómez Carrillo, la extraigo de Quiles Faz (2010: 174).

<sup>117</sup> Genette distingue dos tipos de paratextualidad: peritexto y epitexto.



es una flor doble su alma, en punto a la intensidad de vida artística, como dice Lamartine» (1894b: 6-7). Algo que también hizo con Hugo, a propósito del recuerdo nostálgico de su Andalucía, en la carta dirigida a Juan José Relosillas, fechada en Madrid, el 31 de enero de 1888 y publicada en *El Globo*: «en cualquier actitud que esté mi cuerpo, como dice Víctor Hugo, pongo de rodillas el alma, y me anego en el ambiente de la poesía que no he vuelto a respirar desde que salí con pena de ese suelo» (Rueda, «Suplicada», 3/2/1888: 1)<sup>118</sup>.

Por otro lado, es extraño que alguien que confiesa no saber francés se permita hacer un juicio de la traducción de Belmonte Müller y compararla con el original, lo que invita a pensar no solo que conociese la literatura francesa, sino también la lengua:

La traducción que ha hecho Guillermo Belmonte y Müller, me parece de lo mejor que puede hacerse en esa clase de trabajos: *El Sauce*, sobre todo, dudo mucho que esté mejor escrito, en algunos pasajes, en francés, que en castellano, y es cuanto se puede decir a favor de un traductor [...]. Quien así expresa ideas y sentimientos propios, quien así siente la sublimidad del estilo, bien puede elegir ese metro [el endecasílabo] para troquel de la substancia poética de un Musset. La siguiente estrofa de *El Sauce* es digna de los mayores aplausos [...]. Pues así está traducido todo el poema; y es lo raro, que escribiendo versos como los transcritos y como muchos más que pudieran transcribirse, sobre todo de *Las Noches*, Belmonte se ciña del modo extraordinario que lo hace, al original. Este largo trozo de *La Noche de Mayo*, es imposible que pueda traducirse mejor en ningún idioma (1894b: 12-15)<sup>119</sup>.

---

<sup>118</sup> Un poeta, Víctor Hugo, al que admira, como muestra en su poema «La cabeza de Víctor Hugo»: «Acorazad nuestra grandiosa esfera / con un blindaje de oro rutilante, / ponedle un torvo monte por semblante / y un turbulento mar por cabellera. / Al fondo dad de la mirada austera / un temblor de relámpagos brillante, / y en los labios poned amor bastante / para inundar la humanidad entera. / Brindadle por enorme fantasía / todo el espacio en que despeña el día / los ríos de color de su paleta. / Dadle por voz el rayo omnipotente, / ponedle mil Vesubios en la frente, / ¡¡y ese es el cráneo inmenso del Poeta!!» (Rueda, 30/9/1902: 198). Pappas (1970: 15) destaca, en la formación de Rueda, las lecturas que lleva a cabo, durante la década de los 80, de poetas franceses traducidos.

<sup>119</sup> En contestación a Marinetti y a la encuesta que los directores de la revista *Poesia. Rassegna Internazionale* envían a poetas y críticos europeos sobre el verso libre, Rueda confiesa haber leído una obra de Marinetti escrita en francés y que el italiano envió a todos los encuestados: «Aquí leo su bellísima obra *Le Roi Bombance*, reveladora de una gran imaginación y de una gran sensibilidad» (1906c: 51). Marta Palenque supone que la «leería con ayuda de algún amigo conocedor del idioma galo» (2008: 111). La posible relación de Rueda con París y con la lengua francesa podría rastrearse a través de una carta fechada en marzo de 1885 en la que Rueda se dirige así a Fernández Shaw: «Una noticia tristísima tengo que darle. Vuelvo a quedarme otra vez sin destino: han mandado suspender de París por tres o cuatro meses las tareas del Diccionario, y durante un tiempo me quedo otra vez como antes» (disponible online en el Archivo Carlos Fernández Shaw de la Fundación Juan March). ¿Sería un viaje a Francia para trabajar en algún diccionario de la editorial Garnier? Sabemos que muchos autores modernistas, tanto españoles como hispanoamericanos, trabajaron para Garnier, como es el caso de Enrique Gómez Carrillo, los Machado o Alejandro Sawa. En la portada del *Diccionario enciclopédico de Historia, Biografía, Mitología y Geografía* (1874) de Luis Grégoire, publicado por Garnier, se dice «Traducido, amplificado y adicionado en la parte de España y América por una

La consideración que aquí tiene sobre la traducción es muy positiva: «Un gran beneficio ha hecho Belmonte a las letras españolas, revistiendo de formas poéticas castellanas la personalidad tantas veces discutida de Musset. Ahora es cuando nuestro público puede conocer a fondo a un poeta que tanto ha dado que escribir a la crítica, y que en definitiva fue admitido como una de las grandes figuras del Parnaso francés» (1894b: 18). Sin embargo, más adelante, como analizaré, desarrolla una opinión muy negativa sobre importar literatura (como modelo) y de ahí el empleo de la palabra «traducción» en el sentido de impostor<sup>120</sup>.

Siguiendo en este aplauso a la actividad traductora, Rueda afirma la capacidad artística y creadora en la traducción de Belmonte Müller. En primer lugar, llega a considerar, como se ha visto, que en algunos pasajes la traducción supera al original: «*El Sauce*, sobre todo, dudo mucho que esté mejor escrito, en algunos pasajes, en francés, que en castellano, y es cuanto se puede decir a favor de un traductor» (1894b: 12)<sup>121</sup>. En segundo lugar, reconoce al artista a

---

sociedad de escritores Españoles y Americanos». El Diccionario tuvo sucesivas ediciones: la segunda en 1879, la tercera en 1884, la cuarta en 1891 y la quinta en 1892. ¿Fue este el diccionario? Otra opción podría ser el *Diccionario Enciclopédico de la lengua castellana* (1895). Para la editorial trabajaron autores hispanohablantes conocidos, pero también otros anónimos: «ya sea en ediciones originales, ya sea mediante traducciones realizadas por un grupo de hombres de letras vinculados a la empresa, como L. García Ramón, E. Gómez Carrillo, L. Ruiz Contreras, los hermanos Machado, G. Aguado de Lozar, E. Zerolo, Nicolás y Patricio Estévez, I. López Lapuya, T. Salvochea, el citado M. de Toro y Gómez o E. Pastor y Bedoya, a los que se unen otros colaboradores dedicados a tareas en gran medida anónimas, sobre todo cuando se trata de la realización de grandes proyectos colectivos como el *Diccionario Enciclopédico de la lengua castellana* editado por los hermanos Garnier en 1885, y en cuya redacción participaron numerosos escritores hispanohablantes emigrados en París» (Fernández, 1999: 605). Unos de estos autores anónimos fueron Alejandro Sawa y Ricardo Fuente (Fernández, 1999: 606); a propósito de Ricardo Fuente y de la relación de autores que, como Sawa, se ganaron el pan con Garnier, Joaquín Dicenta llama al *Diccionario Enciclopédico* «Asilo enciclopédico de españoles ayunos» (1897: 13-14). ¿Era el destino de Rueda ser uno de esos anónimos? Hay que recordar que Rueda colaboró con la casa Garnier, publicando el cuento «Idilio y tragedia» en la recopilación hecha por Enrique Gómez Carrillo *Cuentos escogidos de los mejores cuentos castellanos* (1894). Algunos de los autores que se recogen en este libro trabajaron para Garnier, como es el caso de Luis Bonafoux, Miguel de Toro y Elías Zerolo, y otros publicaron textos y libros con la editorial, como es el caso de Leopoldo Alas (prologa *Almas y cerebros*, 1898, de Enrique Gómez Carrillo), Rubén Darío (*España Contemporánea*, 1901), Joaquín Dicenta (*Novelas*: «El idilio de Pedrín», «Idos y muertos», «Infanticida», «Sol de invierno», 1913; *Rebelión. Novelas*: «¿Cuál de las dos?», «La ciudad del plomo», «Página rota», 1923), Emilia Pardo Bazán (*San Francisco de Asís (siglo XIII)*, 1886), Jacinto Octavio Picón (prologa *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas*, de Enrique Gómez Carrillo, 1895) y Antonio Sánchez Pérez (traductor de *El baile como se bailaba y como se baila*, de Raoul Charbonell, 1901). Por tanto, no es extraño que Rueda, seleccionado para esta antología, tuviese contactos con la editorial.

<sup>120</sup> Véase la carta dirigida a Fernando de los Ríos fechada en Málaga a 6 de agosto de 1924 (en Quiles Faz, 2004: 202).

<sup>121</sup> Para Borges, la traducción no siempre tiene que ser inferior al original: «Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H –ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio» (1989: 239). Rueda huye de la relación original, superior/copia, inferior (Bassnett, 2002; Bassnett y Trivedi, 2002).

través de la traducción: «Si fuese a reproducir los trozos felicísimos en los cuales este traductor ha puesto su alma entera y su conciencia de artista, se haría este prólogo infinitamente largo» (1894b: 18). Aunque este pensamiento de la traducción como creación y arte va a cambiar radicalmente, no llegando Rueda a considerar ni siquiera creación a los poetas que beben de la escuela francesa moderna. Sobre Darío dirá que es «todo menos creador» (en la carta a Fernando de los Ríos del 6 de agosto de 1924; en Quiles Faz, 2004: 202); «el más impersonal, siendo más, un maravilloso escultor, trasegador y amalgamador, que un creador» (Rueda, febrero de 1917: 1); «Darío era un hombre que ni en su conversación, completamente mate y vulgar, ni en hecho ninguno de su vida, revelaba el menor asomo de poeta. “Personal” y estéticamente era un fetichista de la *Cosmética* parisién» (en Alonso Cortés, 1935a: 199).

### 3.2. «La semilla y no el viento» (1906-1907).

El discurso de Rueda durante 1894 y 1895 se estructura entre dos posturas enfrentadas: por un lado, apoya la traducción y recepción de la literatura extranjera y, por otro, niega cualquier influencia de dicha literatura en su pluma. Sin embargo, en el nuevo siglo, y a través de sus cartas, va a dominar la segunda de estas actitudes, despreciando la traducción y advirtiendo de los peligros de abrirse literariamente al extranjero<sup>122</sup>. Un nuevo discurso radicalizado, consecuencia del triunfo de Darío en la poesía española y el olvido de Rueda por los poetas jóvenes que lo tomaron por maestro. De ahí que vuelva a la dicotomía original/copia (superada, como indiqué, en el prólogo a *Poemas*, 1894b, de Alfredo de Musset), siendo lo original su poesía y la copia todo lo traducido, imitado e importado de Francia.

#### 3.2.1. Cartas a Marinetti (abril, junio y julio de 1906).

Rueda se va a manifestar en contra de traducir poesía respondiendo a la invitación de Marinetti y Pagano para publicar algún poema suyo en la revista *Poesia. Rassegna Internazionale*<sup>123</sup>. La respuesta de Rueda se ejecuta en dicha revista: «Mi poesía: *Los*

---

<sup>122</sup> Todavía en 1900 encontramos al poeta de los discursos enfrentados, incluso en el mismo texto. Así, en el «Prólogo» a *Tierra andaluza* (1900d) de Julio Pellicer dice, por un lado, «esa es la musa de Pellicer y también la de la escuela a que pertenece. Juro, con las dos manos enlazadas y formando cruces, que la amo mucho más así, sana, iluminada de sol y con los pies apoyados en la realidad de la vida, que a la otra musa inspiradora de la poesía que es *trabajo de erudición y de despacho*; que es flor de estufa, donde florece con floración exótica; que no pone el pie en la vida ni siquiera la roza con las alas; que es elegantísima, simbólica, *barrio-latinesca*, y la cual, a falta de un corazón, tiene el brillo seductor de las piedras preciosas, la suavidad de los terciopelos acariciantes y la brillantez ofuscadora de las sustancias *químico-cerebrales* de que se compone. La respeto como ave rara de artificial y bellissimo plumaje, pero repito que adoro más a la otra, a la musa del color, con su cuerpo moreno, de un moreno candel como el de ciertos trigos de Castilla» (1900d: 24-25) y, por otro, «y a propósito de París: tampoco me han *cautivado* nunca los *macabros, demoníacos, pentélicos, pre-esto y pre-lo* otro, de esta *capilla*, de aquella *ermita* y de la otra *parroquia* literarias. En el fondo de mi alma creo que todo eso es señal inequívoca de falta de inspiración abundante y sana, y además estoy seguro de que con la musa clorótica de esos señores, la cual necesita caldo de gallina, no tiene nada que ver la mía, que muestra los brazos robustos y el seno ubérrimo al aire, y a la que, en vez de darle caldo de gallina, lo que habría que darle era una sangría suelta» (1900d: 26-27). Es decir, primero dice «la respeto» (al ave de «bellísimo plumaje»), pero después opina que merece «una sangría suelta». Asimismo, resulta llamativo en este prólogo la radicalidad de Rueda a la hora de espulgarse lo francés: «Otro ruego tengo que dirigir a Pellicer, y es que al poner estas cuartillas al frente de su libro, no las tittle PÓRTICO, LIMINAR, ni ATRIO, sino sencillamente PRÓLOGO. *Está por la primera vez*, que a la cabeza de un proemio hecho por mí, haya yo escrito *ninguna de las tres palabras citadas*; y los autores de los libros, para los cuales eran las titularon de modo tan *parisien*» (1900d: 26).

<sup>123</sup> Para profundizar más en las cartas de Rueda a Marinetti, véase Palenque (2008). Ahí podemos leer que «La génesis de la comunicación entre Rueda y Marinetti está en una encuesta promovida por *Poesia. Rassegna Internazionale* en 1905. Los directores entonces de la publicación (Sem Benelli, Vitaliano Ponti y Marinetti) convocan una “Inchiesta di *Poesia* sul verso libero” (I, núm. 9, ott. 1905,

*evangelios de las cigarras* no quiero que se traduzca: en la traducción pierde mucho la poesía; sí se puede hacer una nota breve, en prosa, de su pensamiento» (aprile-giugno 1906a: 4-5). Finalmente, el poema se publicó en español en el mismo volumen (aprile-giugno 1906b: 8-9) pero sin la nota breve que pedía Rueda.

En ese mismo volumen de la revista *Poesia* (números 3 y 5), a propósito de la encuesta que los directores de la revista (entre ellos Marinetti) envían a poetas y críticos europeos sobre el verso libre («Inchiesta Internazionale di *Poesia* sul Verso Libero»), se dirige así Rueda a Marinetti:

El verso por que V. me pide parecer y que yo llamo *blanco*, sea quizás el verso cojo como yo le llamo, y que al inventarlo Mallarmé, poeta francés, sin vigor ni potencia rítmica y ya muerto para bien de la *poesía grande*, corrió como una extravagancia, como un producto clorótico por todas las naciones, solo entre los cuatro o seis extravagantes de inspiración tísica que hay en cada país civilizado. Si es por ese *feto rítmico* por el que V. me pregunta y por su prosodia, le diré que eso, ni en dentro de la misma lengua francesa tiene prosodia, porque es una majadería, una verdadera estupidez, sin lógica, que se cae ella misma, sin siquiera soplarle, como se caería la torre *Eiffel* si dejara de estar sometida a una cadencia justa, a un ritmo matemático. En España, que tiene sangre literaria propia, idioma amplísimo, prosodia polifónica y todas las músicas *nuevas, dentro de su índole*, que yo le he dado en los veinticinco años últimos en España, que yo he hecho más sinfónico que una orquesta y más pictórico que una paleta de pintor, y que están todas esas condiciones modernas que yo le he dado *curadas al sol, rociadas con gotas sublimes de vinos Jerez* para que sean sanas y estén embalsamadas; en España, repito, donde bajo mi pluma ha brotado una nueva *prosodia española* y un nuevo colorido *español*, y se ríe a grandes carcajadas la gente de *gran afinación*, de esas idioteces de «Monsieur Mallarmé» paseadas por América por sus imitadores (impersonales y automáticos) como se pasean por los viajantes de joyería falsa, los *diamantes americanos*, que aquí llamamos gráficamente diamantes de *culo de vaso* (aprile-giugno 1906c: 51-52).

Continúa condenando a los «imitadores» americanos y desprecia el verso libre en tanto que creación de Mallarmé, un poeta que solo compone engendros, fenómenos:

---

pág. 4) en el intento de dilucidar el aprecio que los poetas europeos sentían por las recientes experimentaciones técnicas en el campo de la poesía y, en concreto, por el verso libre. La pregunta “¿Qué piensa usted del ‘verso libre’?” fue remitida a los más importantes críticos y poetas europeos a decir de los directores. [...]. La carta del malagueño (pág. 4) se dirige a Marinetti y al argentino José León Pagano, que haría de intermediario entre ambos» (Palenque, 2008: 109-110). Que se incluya a Rueda en dicha encuesta indica que está en un momento brillante de su carrera literaria.

Ni la matriz poética del clorótico Mallarmé era capaz de concebir hijos rítmicos con las piernas en su sitio, y los ojos en su sitio, y que fuesen *armónicos*, ni semejante *titiritero de la lírica* supo jamás, porque era un impotente, lo que era ser padre digno, ni artista grande y potente. Cuando se engendran hijos rítmicos (versos), que tengan una pierna más larga que otra, un ojo en su sitio y el otro en un carrillo, un brazo natural y otro de un kilómetro, esos hijos se llaman *fenómenos* y se ven en los barracones de las ferias a diez céntimos la entrada (aprile-giugno 1906c: 51-52).

De manera cada vez más despectiva insiste en la falta de originalidad de la poesía hispanoamericana y la ineptitud creativa de Mallarmé:

Mallarmé, de quien vienen los espermatozoides tísicos, que los americanos a falta de bolsa espermática propia han tratado de difundir (a los muchos años de muerto el vate francés) por América (que no tiene literatura propia) y por España (que sí la tiene), Mallarmé, vuelvo a repetir, no engendró nada como hombre, sino como *hermafrodita*, y como los *hermafroditas* no sirven para la función de crear, de ahí sus *versos cojos*, su prosodia sin átomos de ozono, su color exangüe sin hierro, sus imágenes sin pinceladas de yodo, su sintaxis sin coyunturas, como la lombriz y su raquitismo sin fósforo, sin cales, sin oxígeno (aprile-giugno 1906c: 51-52).

Hay que recordar que para Bassnett y Lefevere (1990) la historia de la traducción es la historia de la renovación literaria. Rueda, sin embargo, cree que la renovación literaria surge desde dentro, sin importaciones:

Ni eso es nada alto, grande y digno de la Sagrada Poesía, ni tampoco en los idiomas europeos, con fisonomía propia, cabe esa prosodia extraña a la *complexión Fisiológica de cada lengua*; todo idioma que tenga que renovar su prosodia, necesariamente ha de hacerlo con elementos musicales *propios*, y no traídos del francés; y querer llevar a cada idioma prosodia y sintaxis de otro es tan estúpido como querer que un pez viva en el aire y un pájaro en el agua. Los extravagantes solo pueden *masturbarse* la fantasía, por no ser capaces de celebrar una amplia y honda y fecunda cópula con la Santa Poesía (aprile-giugno 1906c: 51-52).

Finaliza la carta diciendo que los imitadores, los bebedores de un ritmo que no les corresponde, los del «traducido camelo» (como dirá más tarde) son unos «hijos de la Gran puta»:

España no admite la prosodia francesa del extravagante Mallarmé, *porque España tiene ya su prosodia moderna propia*; lo demás son cosas de *clowns* de circo, volatines, títeres, propios de

gente sin sustancia ni dignidad humana. En España hacen *versos ridículos a lo Mallarmé* sencillamente porque no pueden hacerlos tan altamente magistrales como los maestros, que han llegado a una perfección suprema.

Los poetas que no se ajustan para escribir versos a lo que impone rotundamente Dios y a lo que impone la sublime Madre Naturaleza no son, literariamente, hijos de la *Gran Madre*, sino solamente hijos de la *Gran Puta* (aprile-giugno 1906c: 51-52).

El 9 de julio de 1906, en *El Liberal* y bajo el título «El verso que no es verso», se dirige una vez más al «Sr. Marinetti, director de *Poesia*, Italia» con motivo del verso libre y retoma su visión dicotómica y maniquea (original, bueno/copia, malo) respecto a la poesía:

Un poeta de verdad, el *Poeta*, no es una cosa que se encarga al taller químico-poético del *Barrio Latino* o de *París*, sino que nace tan armonioso como las rosas, tan rítmico como los claveles y como los lirios, tan musical como el agua y como el viento. El poeta, carísimo señor, *el Poeta de verdad nace y no se hace*, del mismo modo que saben nadar a ritmo los ratones, que en cuanto les falta un acento, se ahogan. Los poetas de verdad, los *Poetas*, se llaman Zorrilla, Victor Hugo y muchos otros, que traen en la garganta, como una sucesión de milagros todos los ritmos de que es capaz un idioma, porque ellos mismos nacen siendo el Verbo poli-rítmico de una raza, de una lengua (9/7/1906: [3]).

Carga, por enésima vez, contra Mallarmé y contra sus «imitadores». Vuelve a la comparación con el «fenómeno» y llama «lisiado rítmico» al poeta francés:

Además de esos, que son los *Poetas*, hay otros *que se parecen a los Poetas*, y son los *rimadores por cálculo*; los que estiran o acortan los renglones musicales por propósito; los *relojeros de la estrofa*, que la desmontan y la arman como una cosa mecánica; los que pueden escribir sin el acento, ¡es claro, como que no nacieron con él!; los que desarmonizan la cadencia como vulgares y antidivinos calculadores (aunque ellos se crean lo contrario). Estos meros retóricos que se creen que se puede volar con un ala sola y que se puede andar con una sola pierna, y que se puede respirar a capricho, es la gente de menos profundidad de talento que se ha visto; son, literariamente considerados, fenómenos dignos de conservarse en un frasco lleno de espíritu de vino; tienen una pierna más corta que otra; un ojo en la cara y otro en un sobaco; un brazo de a metro y otro de diez metros; tres costillas en un lado y tres mil en otro; y en cuanto a la boca, llevan un labio como una media luna y otro como la mitad de un anillo; y los dientes alternados, uno natural y otro de a tercia. Stéphane Mallarmé, primer fenómeno o anti-poeta que hubo, es el importante padre monstruoso de los lisiados rítmicos que andan por la Europa culta, orgullosos de pasear una inarmónica joroba de dromedario y unas piernas patizambas y un costillaje dislocado. ¡A ver!

Establézcase una hilera de tarros llenos de vinagre, métanse en ellos a todos esos *tuertos del ritmo* y al Museo Antropológico con ellos, ¡Vaya una *elite*! (9/7/1906: [3]).

En esta «poesía deforme» de la que es padre Mallarmé, frente a la poesía de Verdad, se encuentran los «imitadores». Esto implica una consideración muy negativa de los que miran fuera para crear a través de la imitación o, incluso, la traducción, unas actividades deformantes para la poesía: «En suma, querido Señor, hay Poetas plenos, grandes, completos, criados por Dios –Zorrilla, Hugo– y hay poetas *a cojetadas*, o poetas desarticulados, que, por lo tanto no son poetas; y esos se llaman Mallarmé, que es el *Pontífice patizambo* y *toda la demás retahíla de imitadores*, que es verdaderamente pintoresca» (9/7/1906: [3]). Rueda rechaza el «París desarticulado», el simbolista-decadentista, distinto del «potente», el romántico y parnasiano:

¡Las cosas que hace para llamar la atención quien de un modo milagroso no trae en la garganta la canción de canciones, el metro de metros, todo el Ritmo! ¡En cierto *París desarticulado*, que no se parece al *París grandioso, potente, estupendo*, se ha inventado desde la película inconsútil, hasta quitarle el acento a la poesía, que es precisamente su fuerza, su potencia sagrada, procreadora y maravillosa! (9/7/1906: [3]).

### 3.2.2. Cartas a traductores (mayo y diciembre de 1906-febrero de 1907).

Rueda mantuvo correspondencia con los traductores italianos Emilio Suardi y Francesco M. Gelormini, conocidos por su actividad traductora enfocada a los textos literarios españoles<sup>124</sup>. Suardi le pidió permiso para traducir *La Reja* y Gelormini hizo lo mismo con *El gusano de luz*. Rueda acepta la propuesta de Suardi y a Gelormini le pide que se ocupe mejor de *La Cópula*. Finalmente, ninguna de las dos novelas llegó a volcarse al italiano.

---

<sup>124</sup> Suardi traduce *Ah, il pane!* (probablemente *La barraca*, 1898) de Vicente Blasco Ibáñez, información que se revela en el anuncio inicial «Obras traducidas del autor» contenido en *La maja desnuda* (1906) del autor valenciano. Gelormini, por su parte, tuvo relación con Galdós para traducir, aunque no llegó a culminar, *Doña Perfecta*, *La campaña del Maestrazgo* y *La familia de León Roch* (véase en el Epistolario Pérez Galdós de la Casa-Museo Pérez Galdós la tarjeta postal de Gelormini a Galdós, fechada en Roma, el 25 de mayo de 1904, y en la Real Academia Española la carta de Galdós a Gelormini, fechada en Madrid, el 2 de diciembre de 1906; información extraída de Paz de Castro, 2018: 822, 832; véase, también para esta relación, González Martín, 1978a: 93, 1978b: 194), así como consiguió el permiso de Valle-Inclán para traducir *Farsa y licencia de la reina castiza* y *Cara de plata* (véase en el Archivo Digital Valle-Inclán la carta del autor gallego a Gelormini, fechada en Puebla del Caramiñal, el 1 de enero de 1923). No confundir al traductor Suardi con el Emilio Suardi (1905-1983) miembro del Partido Comunista Italiano que luchó en el Batallón Garibaldi por la causa republicana en España durante la Guerra Civil.



Las cartas de Rueda al traductor Emilio Suardi muestran su pensamiento respecto a la traducción, diferenciado novela y poesía. Rueda se preocupa de la traducción de su novela *La Reja*, se preocupa de la competencia cultural del traductor. Así en la carta fechada en la nochebuena de 1906 dice: «Pero desearía que una vez traducida la obra, le diera un repaso un escritor que conozca bien ambos idiomas, el español y el italiano» (en Quiles Faz, 1996: 99). Y añade: «Por este mismo correo, mando a V. en recuerdo de compañerismo, mi último libro *Trompetas de órgano*, y *La Musa*, pero esta, tal vez no se podría traducir por las palabras locales que a veces tiene, las cuales tendría yo antes que poner en castellano» (en Quiles Faz, 1996: 99). Cuestión, la de la competencia cultural y lingüística, con el andaluz de por medio, que repite en la carta, dirigida también a Suardi, fechada en Madrid a 19 de febrero de 1907: «es mejor que V. me mande la traducción directamente a Madrid, y aquí la repasaré algún otro amigo que sepa muy bien ambos idiomas» (en Quiles Faz, 1996: 101). Y en otra posterior, al mismo destinatario, sin fechar: «Para traducir *La Reja* le convendría a V. ser amigo de un español, porque los personajes de la obra, hablan, a veces, el lenguaje andaluz que es el mismo español con la sola diferencia de que suprime letras al pronunciarse: si V. va a buscar, por ejemplo, la palabra “sentío” en el diccionario, no la encontrará porque es “sentido”. Y así muchas» (en Quiles Faz, 1996: 102). Así Rueda se muestra partidario de traducir novela, como también hizo con el ensayo en la respuesta a Marinetti sobre el verso libre: «Es completamente imposible contestar en menos espacio al tema anterior, sobre el que yo podría escribir otro libro semejante al que hace veinte años escribí, titulado *El Ritmo*, y que fue el origen de la poesía moderna en España. Lo que digo en estas cuartillas, lo traduciría muy bien la gran inteligencia de mi amigo Pagano» (aprile-giugno 1906c: 51-52). Pero no opina lo mismo cuando se trata de poesía, en la carta a Suardi del 19 de febrero de 1907: «Poesías, ni cuadros de costumbres, ni cuentos cortos, no soy partidario de que se traduzcan; sobre todo la poesía es imposible casi. Yo he leído en español poesías de D’Annunzio, que, de haberlas podido leer él mismo en español, se hubiera muerto de repente. La poesía no debe trasladarse de un idioma a otro; pierde música, color, luz, vibraciones sutiles y lo que constituye la originalidad del autor» (en Quiles Faz, 1996: 101). Es la idea de Jakobson de que la poesía es intraducible, o la idea de Frost de que lo que se pierde al traducir es la poesía, la consideración del original y la copia. Consideración negativa sobre la traducción: para Rueda, como analizaré más adelante, lo que no es melodía original es «traducido camelo», copia. Tampoco es partidario Rueda de que se traduzcan sus cuentos y artículos de costumbres (quizá se deba al fuerte lirismo que irradia esta parte de la obra del malagueño) y vuelve a insistir en ello en la carta posterior a la fechada en Madrid a 19 de febrero de 1907:

«Respecto de traducir cuentos y artículos antes que *La Reja*, no me gusta. Prefiero que salga *La Reja*; después otras novelas, que yo buscaría para mandárselas a V.» (en Quiles Faz, 1996: 102).

Sin embargo, en unas cartas con fecha anterior a estas y dirigidas a F. M. Gelormini, muestra su preocupación por traducir «la poesía del estilo» de su novela *La Cópula*. En la primera carta fechada el 10 de mayo de 1906, se dirige así al traductor: «Necesita ser maravillosamente traducida, porque a la brillantez y originalidad del estilo, he confiado las cosas casi imposibles de expresar: el color y la fuerza y la poesía del estilo, son el manto de oro bajo el cual se pueden expresar sublimemente todas las dificultades del pensamiento» (en Quiles Faz, 1996: 94). La preocupación de Rueda por la traducción es total, hasta el punto de abstenerse de cobrar los derechos de traducción a cambio de que esta sea buena: «Dígame si quiere traducir, en vez de *El gusano de luz*, *La Cópula*, que es libro atrevidísimo. Con tal de que V. tradujese muy bien, muy bien, la novela, yo no cobraría a V. los derechos de traducción y podrá V. hacer la edición primera sin pagarme a mí nada (solo la edición primera), pero habría de ser con la condición de que *La Cópula* estuviese maravillosamente traducida» (en Quiles Faz, 1996: 94-95)<sup>125</sup>. En la carta fechada el 30 de mayo de 1906 vuelve a insistir: «Conformes quedamos en que V. traduzca, con muchísimo cuidado, mi novela *La Cópula*» (en Quiles Faz, 1996: 95). Rueda es muy cuidadoso con la traducción, de ahí la necesidad de repasar: «deseo que cuando V. tenga hecha la traducción me envíe el mazo de cuartillas, para repasarlas en unión de algún amigo mío literato italiano» (en Quiles Faz, 1996: 95). El malagueño se preocupa de que la novela no pierda lirismo, poesía. Y lo hace así porque si la novela no traduce ese estilo, la novela cae en lo vulgar:

Tiene V. razón: *La Cópula* es una novela difícilísima de traducir, porque el tema es sumamente peligroso y a cada momento hay que hablar de los órganos sexuales, sin nombrarlos por su nombre propio y valiéndose de comparaciones, de imágenes y de habilidades de estilo: la novela tiene un tema grandioso (la dilatación de las especies), y sin que pierda vigor y sensualidad e ímpetu, hay que decir todas las cosas peligrosas de un modo elevado y magistral. Para el *miembro viril*, uso, a veces, la palabra *falo*, y otras veces la palabra *sonda*, y otras la palabra *signo*, o *rúbrica* (“Miembro”, nunca, ni una sola vez). Para el órgano sexual de la mujer, uso la palabra *cáliz materno*, *molde*, *matriz*, *ovario*, y otras.

---

<sup>125</sup> A Emilio Suardi, en la carta del 19 de febrero de 1907, también le cede los derechos de traducción, en este caso los de *La Reja*: «Quiero regalar a V. la parte de los derechos de traducción que me correspondan, en la traducción de *La Reja*; esta vez, yo no quiero nada: todo para V. Así trabajará más a gusto» (en Quiles Faz, 1996: 100).

Usted debe procurar decirlo todo de un modo que la obra no pierda erotismo, ni fuego, ni pasión carnal, pero que todo esté dicho con altísima trascendencia y poesía. La poesía, el estilo deslumbrador y la fuerza, han de cubrir, como un manto de oro, todos los pensamientos arriesgados, para que el público, aunque vea lo enorme y peligroso del tema, quede cautivo por la poesía y el estilo (en Quiles Faz, 1996: 95-96).

Cuando no muestra preocupación alguna por la traducción es cuando se trata del género poético, del poema. De esta manera, en la carta a Alonso Cortés de 1925 hace referencia a un «bibliófilo sueco [...] cuyo nombre se fugó de mi memoria» (en Alonso Cortés, 1935a: 199) para decir que «él tradujo al sueco mi poesía *Las Madres*, escrita, por cierto, en mi fórmula de la *Seguidilla gitana*» (en Alonso Cortés, 1935a: 197). No he podido indentificar al bibliófilo ni confirmar si «Las Madres» se llegó a publicar en sueco, pero desde luego el olvido del traductor indica el poco aprecio a la traducción del poema.

En definitiva, Rueda considera posible una traducción de «la poesía del estilo» en la novela, pero imposible la traducción poética, contradiciendo la tesis que mantuvo en el prólogo a los *Poemas* (1894b) de Alfredo de Musset, traducidos por Belmonte Müller: «[Gracias a Belmonte Müller] Ahora es cuando nuestro público puede conocer a fondo [a Musset]» (1894b: 18).

3.2.3. Cartas a Emilio Ferrari (febrero de 1907) y a Enrique Gómez Carrillo («Los melódicos y los instrumentales», febrero de 1907).

En el mes de febrero de 1907, Rueda mantiene correspondencia privada con Emilio Ferrari y pública con Enrique Gómez Carrillo, dos poetas de posturas enfrentadas en relación a las corrientes poéticas francesas de la segunda mitad del siglo XIX. Es sabido que el poeta vallisoletano Ferrari da cuenta de una crisis literaria española venida desde Francia (Martínez Cachero, 1954), mientras que Gómez Carrillo se convierte en divulgador de la palabra simbolista y decadentista en terreno hispánico (Feria, 2017).

Del 27 de febrero de 1907 es la carta que Rueda envía a Emilio Ferrari para afirmar que lo que no es creación es traducción, imitación. En la carta no se muestra partidario de la recepción de la poesía moderna francesa, según Rueda hay que impedir que siga llegando esta estética tirando «puñados de cloruro de cal anti-francés»:

Allá en Valladolid nació el santo idioma nuestro, hoy aporreado y lleno de adefesios franceses traducidos de París por los americanos, que aún no han podido tener literatura propia y andan al

merodeo eterno; allí está la bandera de la raza, allí está la levadura del amasijo español. Hay que tirar puñados de *cloruro de cal anti-francés* en derredor del gran surco y sanear el aire *americanizado de imitaciones barriolatinescas* (Martínez Cachero, 1958: 55).

En ese mismo mes y en ese mismo año publica en el número 2 de *El Nuevo Mercurio* «Los melódicos y los instrumentales. La copa francesa y la copa natural». Este texto (para ser más exactos: carta dirigida a Enrique Gómez Carrillo, director de *El Nuevo Mercurio*) es una respuesta a la encuesta realizada por la revista sobre el concepto de Modernismo<sup>126</sup>. En él Rueda muestra su rechazo a la poesía decadentista, aludiendo a esta con las palabras «morfina» y «agotados»:

¿Cómo quiere usted que diga a los hispano-americanos, a quienes tan entrañablemente quiero y admiro desde toda mi vida, que deben crearse una poesía propia, con fisonomía de raza, como la tienen todas las naciones, y que hasta hoy no la poseen, aunque algunos estén intentándolo con soberano empuje; y que, en cambio, se dejen de pordiosear las migajas de morfina que caen de la estrambótica mesa de los poetas agotados del Barrio Latino de París? (febrero de 1907: 161).

Rueda se suma a la discusión entre las actitudes nacionalistas y cosmopolitas que se enfrentan durante el siglo XIX y principios del XX. Una polémica en torno a la traducción, en torno a la «nación traducida» de la que hablaba Mesonero Romanos. La traducción y la recepción de la literatura extranjera como algo que impide crear una literatura nacional. En esta posición se sitúa Rueda, manifestando que los autores hispanoamericanos no crean, sino que traducen libremente (lo que recuerda a la crítica que existe en el capítulo XXVI de *El frac azul* a los autores que hacen pasar una obra traducida por propia):

¿Mediante qué rodeos para no ofender, para no herir, diría a los americanos, que no deben traducir libremente, para hacerse la ilusión de que los crean, por ejemplo, los versos extravagantes con sílabas de más, o sílabas de menos, que inventaron hace ya años, y están hartos de estar pasados de moda, los intelectuales Laforgue y Khan [*sic*], para pretender luego, aprovechando la ignorancia general en estos asuntos, venir a vendernos el vaso viejo –viejo y francés– por recipiente propio y flamante? (febrero de 1907: 162).

---

<sup>126</sup> Véase Celma Valero (1993a).

Condena, una vez más, la mirada a París por parte de los hispanoamericanos (no miran su ritmo natural, su naturaleza, sus aves, sus plumas, sino que van a por las plumas de Francia). Se ensaña con los poetas decadentistas y salva de la quema a algunos poetas franceses:

Dios creó allí un entrelazamiento de plumas deslumbradoras desde las ricas y soberanas avestruces hasta las de esos pajaritos inverosímiles del tamaño de nuestras almendras que llevan volcada toda una ánfora de matices en las túnicas. Y esa estupenda colección de plumas, ese señorial desfile de alas, se abren y se extienden ante los poetas americanos, para que escriban con una pluma de la madre patria, de la madre América: y la mayor parte de los poetas y la mayor parte de los prosistas (hay gloriosísimas excepciones) desprecian esas alas abiertas que esperan y van en macabra procesión a París por una pluma prestada, enferma, ¡lo que es más desgarrador, vacía de ideales! Como ha dicho el insigne escritor Zozaya<sup>127</sup>, roída por todos los ácidos, pluma con el palillero lleno de alcanfor, de menta, de opio, de ajeno, de morfina, pluma remojada en el tintero de todos los vicios execrables. Y esa pluma, no del París grandioso de los Hugo, de los Leconte de Lisle, de los Prudhomme, de los Copée [*sic*], de los Musset, de los Lamartine, de los Heredia, sino una pluma robada a un morfómano, a un descuajaringado de los nervios, a un despampanado de la médula, la pasean, de regreso a América y a España, trayéndonos para nutrición de nuestras almas y como grandes muros de resistencia del espíritu nacional... ¡las sílabas de más de este, o las sílabas de menos del otro, como si al ritmo, que es una cosa orgánica creada por la Naturaleza todoprevisora y todoarmónica, se le pudiera añadir ni quitar nada, viniendo, como viene, sembrado en la carne del poeta contra su misma voluntad! (2/ 1907: 162-163).

Rueda no acepta que la poesía en español beba de la copa francesa. Salva el París romántico y parnasiano, y condena el París decadentista y simbolista. La metáfora de las aves vuelve a utilizarla en la carta dirigida al periodista canario Francisco González Díaz<sup>128</sup>, fechada en julio de 1908:

Ahora imitan a Kahn y a Laforgue en lo del acento. Será cosa, mi insigne amigo, de que los vates de América (salvo rarísima excepción), estén condenados eternamente a ser cacatúas; lo que oyen decir, aquello repiten. Aprovechándose de la ignorancia y de la indiferencia general, trajeron la susodicha cantata de Kahn, y ¡cuánta cotorra española y americana! ¡Como si fuera posible

---

<sup>127</sup> Antonio Zozaya You (1859-1943), periodista y novelista madrileño que tradujo textos filosóficos extranjeros. Republicano de izquierdas y exiliado en México, a causa de la Guerra Civil, donde falleció. Para conocer su labor traductora, véase Verdejo (2007, 2014), Lafarga (2009d) y Zozaya y Zozaya (2016).

<sup>128</sup> Nacido en 1869, de ideas republicanas, puso su pluma al servicio de la reforestación y en defensa de los árboles. Los últimos años de su vida en Teror (Las Palmas de Gran Canaria), retirado, solo y olvidado, lo condujeron al suicidio en 1945.

trasladar la complejidad fonética de un idioma a otro, cuando cada uno de ellos, como cada organismo humano, tiene su temperamento! Y hay tal abundancia de loros, entre los venidos de allende y los de aquende, que hasta en los árboles del Retiro creo oír espesas bandadas de impersonales cotorras diciendo: ¡Cacatúa! ¡Cacatúa! (en Nuez Caballero, 1956: 146-147)<sup>129</sup>.

Y, en ese mismo año, la repite en el poema «Auto-bio-crítica», de *Lenguas de fuego* (1908c):

¡Patria América! ¡Siempre de niño  
te adoré con inmenso entusiasmo:  
que cantan tus lirás  
tus hombres, tus campos,  
tus costumbres, tus sueños futuros,  
tu asombro y eterno escenario;  
que te canten, mas no con el verso  
enfermizo de andrógino raro,  
sino con las grandes barajas de plumas  
de tus ricos tropeles de pájaros (1908c: 156).

---

<sup>129</sup> Tanto en «Los melódicos y los instrumentales» como en esta carta a González Díaz, Rueda insiste en el hecho de que los poetas americanos son meros imitadores: «Zorrilla, tuvo *teñidas de la melodía de su alma* durante años, a todas las repúblicas americanas (como después hicimos otros; ahora le roca a Laforgue, y no puede tener teñidas o sugestionadas con la melodía de su alma a una porción de naciones, un *tenor de zarzuela barata*, hombres de mala fe [...]. Tampoco puede decirse de Campoamor, que era una cosa medio despreciable, porque Campoamor también tuvo teñidas del color de su melancolía personal, a todas las repúblicas americanas, que hasta ahora no han hecho en punto a poesía más que dejarse teñir por Quintana, Zorrilla, Campoamor, Bécquer, un tal Salvador Rueda, y ahora por Laforgue, Verlaine, D'Annunzio y unos cuantos más que, juntos, forman un acorde» («Los melódicos y los instrumentales. La copa francesa y la copa natural», febrero de 1907: 168-169); «Es gente en la cual persiste la cotorra imitativa, pues se ve que, después de haber imitado a Quintana, a Zorrilla, a Campoamor, a Bécquer, a Núñez de Arce y, por último, a mi humilde persona, ahora imitan a Kahn y a Laforgue en lo del acento» (en Nuez Caballero, 1956: 146-147). Dice que Zorrilla y Campoamor no pueden ser poetas menores, puesto que han conseguido teñir América. Esto es una contradicción porque Kahn y Laforgue también lo han hecho, como señala Rueda; pero, aun así, no los tiene en tal alta consideración poética. La naturaleza americana como origen y sentido de la poesía de América latina recorre el pensamiento de Rueda, como evidencia la entrevista que le hace en Madrid Juan José de Soiza Reilly al poeta malagueño, publicada en 1917 en *La Información* (México): «Ahora está empeñado en una noble lucha americana. Dice que los americanos deberíamos tener una literatura propia. Que no debemos recurrir ni a la literatura de Inglaterra ni a la de Francia, ni a la de Noruega ni a la de Barataria. Oíd lo que me ha dicho: –¿No tienen pampas? Pues canten en las pampas. ¿No tienen sauces? Pues canten en los sauces como los zorzales y no como los pájaros de Europa?... Aún tengo que pulsar la lira y quién sabe si hasta ir a América. Allí me quieren mal porque les pido una literatura propia... ¿Verdad?» (26/2/1917: 3).

Volviendo a «Los melódicos y los instrumentales», hay que resaltar que prevenga de «una sola, manoseada, y robada melodía; la franco-d'annunziana» (febrero de 1907: 164) y que se refiera a la poesía que bebe de la copa francesa como «el traducido camelo» (febrero de 1907: 164). Rueda diferencia entre la traducción y lo original. Para el malagueño, los poetas hispanoamericanos están traduciendo lo francés y lo que deben hacer es buscar su melodía original: «la melodía original que tenga el que maneje el ritmo, sin robársela, está claro, a Verlaine, ni a D'annunzio, ni a Mallarmé (si es que este la tenía)» (febrero de 1907: 164-165)<sup>130</sup>. Además del odio a Mallarmé, Rueda expresa que lo que no responde al ritmo natural, al origen, a lo original de un pueblo, es traducción. Para Rueda la literatura en español que bebe de la copa francesa no es original, es una traducción y, por tanto, no es española ni hispanoamericana<sup>131</sup>.

En cuanto a Rubén Darío, reconoce que tiene «melodía personal», «a pesar de estar también algo contagiado de Barrio Latino» (febrero de 1907: 65). Y dice: «no se le puede catalogar entre los autómatas de la melodía barriolatinesca» (febrero de 1907: 165)<sup>132</sup>. Esta opinión, como señalaré más adelante, va a cambiar de manera notable: Darío, para Rueda, va a ser un mero imitador y lo va a despojar de esa originalidad que aquí le reconoce.

Sigue declarando que el ritmo es impersonal y no se lo pueden apropiarse Laforgue y Kahn «para divertirse con él, quitándole o poniéndole» (febrero de 1907: 165) y se muestra muy ilustrativo al respecto: «se cae una torre Eiffel y el ritmo puede levantar otras mil» (febrero de 1907: 165). Asimismo, vuelve a cargar contra estos simbolistas muy duramente, respetándolos como humanos, pero no como poetas: «Mallarmé, como Khan [*sic*], y como

---

<sup>130</sup> En «Los melódicos y los instrumentales» hasta en tres ocasiones habla de robo: «una pluma robada a un morfómano» (febrero de 1907: 163), «robada melodía» (febrero de 1907: 164) y en esta última cita: «sin robársela, está claro, a [...]» (febrero de 1907: 164-165). Robar es coger algo que no te pertenece (en la lógica de Rueda: es antinatural que un español tenga un ritmo francés, por tanto, dicho ritmo es robado). En la carta a Francisco González Díaz, fechada en julio de 1908, insiste en esta idea a propósito de la pluma de Tomás Morales: «¡Un gran original en estos tiempos en que tanto se roba...!» (en Nuez Caballero, 1956: 147). Juan Ramón Jiménez afirmó que «la traducción siempre es un robo» (1990: 230), pero la diferencia con Rueda es radical: para el moguerense la traducción completa su obra poética, lo define como poeta.

<sup>131</sup> Una tesis radicalmente opuesta sostiene Botrel, para él incluso la literatura traducida al español es española, pues lo traducido se integra en una lengua y viene a formar parte de su cultura: «ya que la literatura traducida al ser de los españoles, también es española» (2010: 39). De la visión nacional, que construye una literatura con restricciones y exclusiones, pasamos a la construcción integradora de la literatura española, donde cabe no solo la literatura española a la manera de tal o cual país, sino la literatura traducida.

<sup>132</sup> Los autómatas no tienen alma. En *La Musa* (1903), obra teatral de Rueda, el personaje del Duque advierte a los cosmopolitas Carlos y Arturo diciéndoles: «Traéis de París unas teorías del demonio» (1903: 19; I, escena VI). Pero el contacto con la Naturaleza, en la quinta del Duque, los irá cambiando y el mismo Duque dirá: «Ya van ustedes empezando a ser seres con alma porque aquí venían ustedes solamente abocetados ¡Oh Naturaleza, grande escultora de almas» (1903: 54; III, escena III).

Laforgue, y como todos los hombres, son para mí, en cuanto entidades humanas, dignos del más alto y más hondo respeto; su falta de talento profundo y su pose, no me merecen respeto de ninguna clase» (febrero de 1907: 166). Y ahora sí, señala quiénes son los melódicos y quiénes los instrumentales: «Los melódicos, Zorrilla, Campoamor, por ejemplo, que no tuvieron prestada el alma actual del Barrio Latino, ni de ningún Barrio del Universo, son los poetas, los Poetas de verdad; los instrumentales, son los que se apropian vasija y melodía ajenas, con algo de personal, y lo repiten, y lo difunden: son el viento y no la semilla; así como los otros son la semilla y no el viento» (febrero de 1907: 167). La estrecha relación que, en este periodo, existe entre traducción y creación hace que se vuelque a la obra propia las formas y motivos de la traducida. Esto hacen, como muchos otros, Siles, Reina, Belmonte Müller y Blanco Belmonte; pero Rueda no ve con buenos ojos convertirse en viento, y ser viento significa ser difusor y traductor de una literatura extranjera. En palabras de Rueda, los poetas americanos que beben de la copa de Laforgue son «sus propagandistas y viajantes americanos» (febrero de 1907: 168). No le parece bien a Rueda que se propague, se difunda, se reciba la melodía de Laforgue. De la misma manera desprecia a los que son viento y propagandistas en España, y los llama teñidos: «No se puede tampoco decir que España sea un desierto mental: aquí hay melodías personales, no son pocas, bastantes, y no importadas del francés ni del italiano, aunque aquí haya también quienes se dejen teñir y les guste no ser nadie y sí solo unos teñidos» (febrero de 1907: 169). De nuevo, el tema del origen, de la originalidad, de la semilla: para ser alguien hay que no dejarse teñir, no hay que beber de la copa francesa, sino de la natural.

Finalmente, concluye volviendo a insistir: «nos quieren colar el gato por liebre de una melodía barriolatinesca, por una melodía original» (febrero de 1907: 169). Para Rueda, ser viento, propagar o teñirse es ser un poeta falso, uno que hace pasar el gato por liebre. Aunque Rueda va a ser viento en el poema *La «Escala»*, dedicado «A la República Argentina», mostrándose portador de la lírica y cultura europea a esta tierra americana: «Soy la Abeja lírica, / [...] / y en tu cáliz inmenso me poso / para sacudir mis millares de alas, / ¡y dejarte caer toda Europa / encima del Alma!» (Rueda, [1913]: 13). Esta visión paternalista parece contradecir la idea del «ritmo natural» que deben buscar los americanos, mirando su naturaleza, sus plumas, sin tomar plumas prestadas (ya sean francesas o españolas):

¿De qué modo aterciopelado, discretísimo, se les podría decir que arrojasen sus plumas de imitación francesa, como antes fueron de imitación española (¡siempre la imitación! ¿A quién imitarán mañana?) y que para escribir los vates americanos sus propios ideales, arranquen sus



plumas de las altísimas alas de sus cóndores, o de sus bellísimos colibríes, o de sus elegantísimos quetzales? (febrero de 1907: 162).

La Hispanidad del que fue llamado «Poeta de la Raza» es lo que le hace apartarse de la teoría del «ritmo natural» americano independiente del español<sup>133</sup>. De hecho, en la «Nota del autor» de *Cantando por ambos mundos* (1914), escrita en septiembre de 1913 en la isla de Tabarca (Alicante), «al segundo regreso de América (Argentina)», Rueda expone claramente que castellanizar América es naturalizarla:

Según la frase del citado crítico, mi labor *castellanizó* (*naturalizó*, añadiría yo) la poesía del Nuevo Mundo que se había *descastellanizado* (yo sustituiría *desnaturalizado*). Nuevamente vivió aquella poesía de traducciones libérrimas del extranjero y de implantaciones decadentes francesas, y otra vez –lo acababan de ver nuestros ojos,– se ha reflejado nuestra alma en aquel Continente, en son de segunda conquista espiritual (1914: XVI).

El poeta andaluz nos está diciendo aquí que la condición natural de América es ser española y no francesa, de ahí que las obras americanas que beben de Francia no sean creaciones naturales, sino «traducciones libérrimas», sustituciones de lo natural: «implantaciones decadentes francesas». Está claro que el viento que no soporta Rueda es el simbolista-decadentista.

---

<sup>133</sup> Para el concepto de Hispanidad en Rueda véase Quiles Faz (2008b).

### 3.3. El modernismo de Rueda. La renovación literaria original (1907-1925).

Rueda no va a abandonar el discurso en torno a la imitación y a la creación. Así consigue menospreciar a competidores y posicionarse como poeta original. Además, a este discurso va a sumar con mucha perseverancia, a partir de marzo de 1907 y hasta el final de sus días, la reivindicación de poeta revolucionario. La carta dirigida al poeta modernista nicaragüense Santiago Argüello H. (1871-1940) y publicada en la revista *Unión Ibero-Americana* en marzo de 1907, titulada «Autocrítica: carta a un escritor nicaragüense», resume a la perfección el pensamiento de Rueda en torno a su concepto de renovación literaria, sin mirar al extranjero y desde dentro, y la posición de él en ella. En dicha carta se distancia de los que, como *Clarín*, lo acusaron de hacer una renovación literaria mirando a Francia, pues él, orgullosamente, señala que no sabía ni sabe francés: «No sabía entonces, ni sé ahora, francés; así es que es una falsedad y hasta una calumnia vil y despreciable, que yo hiciera revolución alguna literaria con elementos franceses [...]. Mi musa, que es una virgen absolutamente salvaje, nada tiene que ver con el clorótico refinamiento del Barrio Latino de París» (en Quiles Faz, 2004: 149-150). Su renovación no viene de París, sino de la naturaleza: «Acaso supongan algunos que sea para mí un deshonor no haber venido a España desde París, con los cultos figurines de la nueva poética; pero se engañan; es mejor venir del seno de Dios y del seno de la naturaleza, que de París, aunque venga uno como un caballo salvaje o como un centauro loco» (en Quiles Faz, 2004: 150). Se presenta como el padre de la renovación poética y advierte cómo los poetas jóvenes nacieron siguiendo su poesía hasta que miraron hacia París y hasta que llegó Darío, «viajante de rimas francesas»:

De la cerril melena antes descrita, han nacido todos los jóvenes (con muy rara excepción); pero luego ellos, lo que en mí era crin enmarañada y bronca, lo han convertido en cabellera profunda, mimada, peinada y dada de unto francés, de pomada barriolatinesca. Al paso por Madrid de algún viajante de rimas francesas, esos jóvenes se fueron enamorando de lo raro, de lo exótico, de lo exquisito, y echando fuera mi pelambre para abrirse la raya entre rizos calculados, y ungirse con el aceite mallarmesco, verlainesco y moriasiano (en Quiles Faz, 2004: 151).

Su repulsa al Decadentismo y a su circulación en España continúa, haciendo referencia al soneto «Voyelles» de Rimbaud, publicado en la revista *Lutèce* el 5 de noviembre de 1883: «El soneto burlesco y célebre de las vocales y los colores (mal interpretada aquí su zumba y su guasa), se ha venido tomando en serio y al pie de la letra; y el resultado (solo entre unos cuantos) ha sido la creación, poco bien definida, de un grupo que ha acabado por afrancesarse,

siendo casi fonógrafo del espíritu decadente francés, decadentísimo» (en Quiles Faz, 2004: 151)<sup>134</sup>. Para Rueda, el concepto de literatura va ligado al de raza. Una literatura nacional no puede construirse ni ser abusando de las copas extranjeras:

Y vea usted cómo con elementos de España se ha podido hacer la evolución nueva, como con elementos rusos se ha hecho la rusa y con elementos franceses se ha hecho la francesa.

Así tiene forzosamente que ser, porque, aparte de lo que constituye moda, en ninguna nación que tenga fisonomía propia literaria pueden aclimatarse de un modo absoluto y perenne las

---

<sup>134</sup> Precisamente en el mismo año de la fecha de esta carta se publica *Trompetas de órgano* (1907b), donde se incluye el poema «Silabarios errantes» con los versos: «¿Es a de un dialecto la cifra diamante? / ¿Es e de un idioma la perla radiante? / ¿Es i la preciosa turquesa azulada? / ¿Es o la del ópalo pupila nublada? (1907b: 70-72). Un poema estrechamente ligado a «Voyelles», incluso ambos comparten versos dodecasílabos (6 + 6): «A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles, / je dirai quelque jour vos naissances latentes. / A, noir corset velu des mouches éclatantes / qui bombillent autour des puanteurs cruelles, // golfe d'ombre; E, candeur des vapeurs et des tentes, / lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles; / I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles / dans la colère ou les ivresses penitentes; // U, cycles, vibrations divins des mers virides, / paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides / que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux; // O, suprême Clairon plein de strideurs étranges, / silences traversés des Mondes et des Anges: / –O l'Oméga rayon violet de Ses Yeux!» (1891: 108-109). Cristóbal Cuevas comenta: «Siguiendo las “Voyelles” de Rimbaud, Rueda propondrá en “Silabarios errantes” una coloración de las vocales españolas, interpretadas de forma enteramente original» (1989: XCVIII). Cita, además, a Gerardo Diego que opinaba: «No desdeñaría... el Rimbaud del soneto de las cinco vocales, seguramente ignorado de Rueda cuando en *Trompetas de órgano* publicó estos versos, este otro simbolismo precioso de la misma poesía» (1943: 54). A esto responde Cuevas: «Por nuestra parte, creemos que Rueda sí conocía, directa o indirectamente, el soneto de Rimbaud» (1989: XCVIII). Como he mostrado con la carta, Rueda conocía el soneto de Rimbaud. A través del poeta de *Une saison en enfer*, Rueda conecta con la teoría de las «Correspondances» de Baudelaire (una noción, por otro lado, la de correspondencia o analogía universal, recurrente en el Romanticismo europeo): «Tal vez la forma más evolucionada del sensorialismo estético de Rueda se halle en la sinestesia. Combinando sensaciones, o atribuyendo las propias de un sentido a otro, encuentra nuestro vate inagotables recursos de poesía. Con plena conciencia de las posibilidades expresivas de este recurso, escribe en *El ritmo*: “No tiene cada sentido del cuerpo humano sus funciones desligadas en absoluto de los demás sentidos, no; usted oye una quintilla, en música escrita, y esa misma quintilla la ve usted *plastificada, vegetalizada* en cualquiera flor de cinco hojas... ¿Para qué sirve la quintilla métrica, la de la poesía? Para despertarnos una emoción bella. Pues para lo mismo sirve una flor, para despertarnos una emoción bella. En el primer caso, la emoción llega por el oído; en el segundo, por los ojos..., y tanto monta”. Con indudable sentido artístico, Salvador aplica este principio a su propia creación poética, aproximándose por su medio a uno de los rasgos más característicos de la estética modernista. En realidad, todos los tipos de sinestesia que conocemos hoy aparecen innumerables veces en sus versos –“transposición-identificación”, “correspondencia”, “acumulación entre enlaces sensoriales”, “relaciones entre un campo sensorial y otro extrasensorial”–. Y así, nos sorprenden continuamente en su poesía expresiones como “pregones de olor a nardo”, “melódicas ojivas”, “fresca música que huele a retama”, “risas de oro”, “tedio verde”, “ciegos alaridos”, “voces de felpa”, y tantos otros» (Cuevas, 1989: XCVIII). Por tanto, Rueda bebe de este soneto en tanto que ejemplo de sinestesia, en tanto que apoya su teoría poética de *El Ritmo*, pero (y aquí la contradicción o, quizá, la justificación) no se lo toma «en serio y al pie de la letra»: Rueda se desliga de esos «unos cuantos» que han acabado por afrancesarse, repitiendo a los decadentes. Hay que añadir que el tema de las vocales fue de interés para la prensa: destacan los artículos de Pío Baroja, Manuel Tolosa Latour y Valentín Torrecilla (todos en *Revista Nueva*, 1899), por su preocupación científica (psicológica y fisiológica) en la relación entre sonidos y colores.

condiciones de idiosincrasia de otra nación: las naciones, como los individuos, son esclavos del medio social propio, del sol, del paisaje, del idioma; y nunca podrá ser un ruso, como un italiano, ni un alemán como un español (en Quiles Faz, 2004: 151)<sup>135</sup>.

Aunque admite el trasvase de elementos de una literatura a otra, eso sí, nacionalizándose:

Cierto que hay algo europeo que ha entrado en todas las literaturas; pero al entrar en cada alma nacional distinta, recibe el bautismo propio y se le timbra con el sello característico del genio colectivo.

D'Annunzio, con elementos italianos en su mayoría, ha creado la nueva literatura italiana: tiene del francés no poco, pero ha sabido italianizarlo. Todas las naciones son en sí según da más o menos directamente el sol en ellas, y esa relación del sol determina también el carácter de las literaturas del mundo; por eso no caben postizos en las razas; un individuo aislado, al ir a nación distinta, sí se transforma, porque él, o mil como él, han entrado en ella; así las literaturas (en Quiles Faz, 2004: 151).

Rueda niega que la renovación literaria se produzca a través de la importación de formas extranjeras. Niega que la literatura se renueve tal y como sugieren Lefevere y Basnett con el concepto de «reescritura»:

A muchos literatos superficiales se les figura pedestre y de mal tono que sea revolucionario con elementos que no sean franceses, y no conciben que se pueda evolucionar nada por cuenta propia, sino mediante el elixir francés, sin dar en la cuenta de que cada organismo se evoluciona fatalmente, no con permiso de París, sino por inevitables leyes interiores de los mismos organismos. El sistema literario español era una abstracción retórica (hablando en general), y al choque de la vida, ha echado savia y hojas, y flores y frutos, esto es todo (en Quiles Faz, 2004: 152).

Y continúa irónicamente: «No parece que una revolución, como no sea francesa, no es tal revolución, y que cada nacionalidad, Rusia, Alemania, Inglaterra, el Japón, etc., etc., tendrán en adelante que recibir un permiso de Francia para hacer sus revoluciones» (en Quiles Faz, 2004: 152). Acaba la carta hablando de los «cojos» y «descalzos» que tienen que acudir a zancos extranjeros e insiste en cómo su transformación ha sido con elementos españoles:

---

<sup>135</sup> Y un español no puede ser francés: «La ráfaga rezagada francesa que ahora se nota aquí solo entre varios, desaparecerá con toda evidencia, porque su desaparición obedece a una infalible ley moral, intelectual, física y hasta solar» (en Quiles Faz, 2004: 152).

En esta cuestión mía, los que han ido cada vez a más raros y extravagantes, son los demás, y tanto han andado en el exotismo francés, que al volver la cara y verme en mi sitio, en mi transformación con elementos españoles, en vez de echarse la culpa ellos mismos de la visión de óptica literaria, me la echan a mí. Ellos se enrarecieron del todo; yo sigo lo mismo de diáfano que antes. Menos mal si ellos hubiesen andado con zancos propios; que, aunque fuera viajar hacia el delirio de lo extravagante, sería en piernas propias; pero ese tropel de impersonales anda con los zancos de Heine, de Verlaine, de Baudelaire, de Moreas [*sic*], de otros cuantos que ahora, según Gómez Carrillo, salen con que toda aquella su primera obra solo fue una bella pose. Conste, pues, que resulta que nadie tiene piernas con que andar, y le recogen los zapatos al primero que los tiene propios. ¿Dónde irá todo ese turbión de descalzos, querido y admirado Argüello?

Usted que tiene un cerebro tan sólido y una cultura tan bien cimentada, y que además es personal, debía en su tercer tomo de la historia de las letras españolas, dar una batida fenomenal a ese nublado de cojos, que ninguno lleva cédula personal literaria, y de todo lo que llevan nada les pertenece: ese no se llama refinamiento, que se llama tupé (en Quiles Faz, 2004: 152-153).

En la carta dirigida a Francisco González Díaz, fechada en julio de 1908, en la que ya comenté que recurría a la metáfora de las cacatúas (que repiten) para separar a los que imitan de los creadores, Rueda diferencia su renovación española de la imitación francesa: «lo postizo, imitado de los desarticuladores del acento francés Gustavo Kahn y Laforgue, y lo que son modestas innovaciones mías, hechas con elementos puramente españoles, como la seguidilla gitana, la seguidilla sevillana, el romance y la copla, y otras fuentes nuestras» (en Nuez Caballero, 1956: 146-147).

En 1914 publica *Cantando por ambos mundos* y en la «Nota del autor» se va a desahogar. En primer lugar, lamenta cómo los jóvenes, que en un primer momento lo siguieron, dejaron de hacerlo para beber del Decadentismo francés que tanto desprecia Rueda: «Los mismos poetas que se apropiaban mis innovaciones y estilo, me apedrearon, sumándose todos contra mí. Fueron injustos aquellos hombres que ya empezaban a ser “ajenjistas”, “eteristas” y “morfinistas”, con mi musa, que bebió siempre agua pura, y que extraía sus ritmos y temas del seno brioso de la Naturaleza» (1914: XIII). Otra vez recurre a la idea del Poeta de verdad, del poeta original frente al imitador. Incluso se llega a presentar como ejemplo de poeta original, por encima de Bécquer, que imitó a Heine, de Espronceda, que imitó a Byron, de Campoamor, que imitó a Hugo:

Los imitadores en arte, que siempre forman legión, luego de haber remedado los caudalosos versos de Zorrilla, que aún se siguen imitando; y de haber perseguido a Bécquer que a su vez

seguía algo la original ruta de Heine; y de haber, asimismo, remedado las maldiciones de Espronceda que tenían repercusiones bayronianas [*sic*]; y de haber igualmente plagiado a Núñez de Arce que calcaba el endecasílabo castellano que culminó en Quintana; los imitadores digo, que además acosaron a Campoamor, quien quizás amó demasiado las imágenes de Víctor Hugo y de otros extranjeros, vinieron también detrás de mí, al ver que mi pluma no revolvía los detritus de otros poetas anteriores, ni mecanografiaba gestos líricos de otros dioses, ni adoptaba, para galvanizarlos de nuevo, temas cansados de servir en la poesía castellana y francesa, sino que, como un hombre en blanco, mi ser campesino y sin compromisos históricos, procedía de la Madre Común, y mi melena de salvaje venía repentinamente al Parnaso, llena de susurros, de nidos, de pájaros, de panales, de abejas, de orquestaciones valientes recogidas de la Naturaleza y de la vida (1914: XIII-XIV).

En esta «Nota del autor» la dicotomía original/copia, que viene desarrollando Rueda, se va a manifestar en otra: vida/muerte. Como le confesó a Marinetti el 9 de julio de 1906 «el Poeta de verdad nace y no se hace», algo en lo que vuelve a insistir considerándose sabio por la razón de su poesía:

Este era el sentido que no se explicaron los que se creían dueños de todas las sabidurías, al verme venir directamente de las montañas y de los campos como un hombre prístino. Me tomaron por un excéntrico de la vida, y ellos eran los excéntricos, porque eran abstracciones artificiales. Algunos sabios de entonces, no sospechaban que también el sabio verdadero *nace y no se hace* (1914: XIV).

Si el poeta de verdad nace y es vida, el imitador es la muerte de la poesía. Así a los imitadores los llama «galvanizadores de cadáveres» (1914: XIV), escarabajos que «modelan sobre despojos de otros organismos» (1914: XIV).

En Madrid, a 19 de julio de 1917, está fechada una carta dirigida a Eduardo de Ory donde Rueda, alzándose padre de la poesía moderna, declara que todo lo que no es influencia de su estética es influencia del Decadentismo francés, y admite que Darío ponía la mirada en dicha corriente para disimular que seguía la poética de Rueda: «Lo demás es... al hombro y francesismo. Bien acaba de decir Dionisio Pérez, que Darío se disfrazaba de “truculencias decadentes francesas, para disimular que era un acogido a mi estética”. Así fue y no hay más verdad que esa» (en Quiles Faz, 1996: 114).

En otra carta, esta vez dirigida a Fernando de los Ríos, fechada en Málaga a 6 de agosto de 1924, Rueda no considera creación la escritura que se empapa de formas extranjeras. Así, refiriéndose a Darío y al hecho de que el poeta nicaragüense ha tomado de él el helenismo y el

panteísmo, señala: «¿Pero qué no habrá tomado Darío? Es importador, trasegador, barajador, amalgamador, todo menos creador» (en Quiles Faz, 2004: 202). Para Rueda, Darío es más bien un traductor, un escritor de «traducido camelo». Se entiende así esta denostación de la traducción en tanto que actividad no original, en tanto que no creación. Y toma distancia entre su revolución original y lo que él llama la «imitación dariana»: «fuimos camaradas íntimos y revolucionarios, pero yo lo fui humano, original y con elementos españoles, y él lo fue de pura repercusión francesa» (en Quiles Faz, 2004: 202).

A su revolución con elementos españoles vuelve a hacer referencia en la carta a Narciso Alonso Cortés, fechada en Benaque a 12 de marzo de 1925:

Y vea V., mi ilustre Cortés, cómo antes y muy antes de que empezara la importación francesa de valores enfermizos y decadentes, nuestro castellano tenía este molde heterogéneo, complejísimo, parecido, en otro orden, a la red más tupida y ciega del mar, que no solo caza lo grande y lo estupendo, sino que arranca todos los nidos, todos los criaderos del fondo, ovarios, matrices infinitesimales. Y todo ello, basado en la seguidilla gitana, sin que perdiera su carácter español y su amplísima musicalidad [...]. Ahora, todo o casi todo, es una pura o disimulada imitación francesa [...]. Tengo que atestiguar mi revolución y restauración con mis ejemplos propios, porque los imitadores, calquistas, rapsodas y demás gente sin ovario espiritual, no son en todas las épocas más que chorros de humo (en Alonso Cortés, 1935a: 183-186).

Y habla de *El Ritmo* como ejemplo de esa revolución con elementos españoles, muy diferente a lo que hizo Darío que «lo tomó todo, todo, todo, de París»:

*El Ritmo* fue escrito para explicar algunos de los rumbos nuevos de mi arte, pues se tomaban por audacias mis innovaciones, que no eran sino dar *aptitudes a las formas y reintegrar a la naturaleza y a la Vida el artificio retórico*. Hoy parece no poco de aquel libro *pueril*, como *pueril el principio de las cosas que muy luego se perfeccionan*. Valor histórico sí lo tiene grande, como demostración de que fue lo primero que se escribió sobre la revolución en nuestra poesía moderna. Darío jamás escribió de esto. Él lo tomó todo, todo, todo, de París (en Alonso Cortés, 1935a: 208).

En esta carta Rueda alude al cambio de matriz. Francia es ahora la madre, pero una madre enferma: «como ahora, el arte de escribir haya perdido su troquel inmortal, recurriendo a otra enfermiza Matriz. Que ahora es la francesa, como si España hubiese perdido su prolífico ovario» (en Alonso Cortés, 1935a: 178). Tanto la poesía es una cuestión de raza para Rueda que el poeta que recurre a una estética extranjera deja de pertenecer a su raza. Y llama a los seguidores de la estética moderna francesa así: «una legión de andróginos (con las

excepciones consiguientes), que ni son españoles ni franceses, sino solo *cursis*, [que andan] por ahí buscando madrastra y padrastro, teniendo una progenie tan gloriosa» (en Alonso Cortés, 1935a: 178). El de Benaque, tal y como mostró en el prólogo a *Dijes y bronces* (1893) de Soto Hall, sigue manteniendo su separación de la tendencia modernista que puso sus ojos en el Decadentismo francés. Sí es verdad que ahora rechaza a Verlaine y a Moréas cuando antes los encomiaba:

Y después de mi entrada desde los campos a la ciudades, simbolizadas en Madrid, después de infiltrado por la poesía y por la literatura el espíritu de la vida, fue cuando primero *Asunción Silva, de Colombia; Julián Casal, de Cuba; Gutiérrez Nájera, de Méjico*; y, por último, *Rubén Darío, de Nicaragua*, trajeron, más este que los anteriores, otro tren cargado de *decadencia* (nombre puesto por los mismos raros franceses), que, muertos Hugo, Muset (*sic*), Lamartín (*sic*) y demás dioses *mayores de la Francia grande*, crearon los diosecitos e idolitos. Mallarmé, Bodeler (*sic*), Verlén (*sic*), Moreas y toda una legión florecía entre las excentricidades del Barrio Latino de París. Todo ese *bagaje libresco*, todo ese *vicio de cultura*, detritus decadente, cayó sobre la salud de mi invasión de Naturaleza y forcejearon ambas tendencias (en Alonso Cortés, 1935a: 179).

Esto hace sumarme a la tesis de Richard Cardwell (1983: 52-72) en la que habla de «dos modernismos» (el de Rueda y el de Darío) y a la tesis de Cristóbal Cuevas (2000: 113-126) sobre «la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas» por parte de Rueda<sup>136</sup>.

---

<sup>136</sup> Cardwell indica lo siguiente: «Darío y Rueda representaron unos “modernismos” completamente diferentes. No representaron una ideología común porque fueron representantes de dos intenciones poéticas bien distintas. La una, la de Darío, formó parte de un idealismo que se puede vincular con la cosmovisión romántica, la cosmovisión moderna. La otra, la de Rueda, representó un experimento tardío para reformar las tradiciones conservadoras españolas que florecieron mucho antes que la crisis espiritual y la cuenca divisoria ideológica del Romanticismo» (1983: 72). Muy clarificador resulta el estudio de Cuevas, aclarando que cada modernismo tendrá su ave, Darío el cisne y Rueda el pavo real: «Para Rueda, el ave de Juno es, ante todo, un ave española, y simboliza la estética casticista, por lo que su reivindicación conecta con la invitación formulada a E. Gómez Carrillo en la carta a que también nos hemos referido antes, en la que afea a los americanos que busquen aves extranjeras, cuando tan peregrinas aves autóctonas se les ofrecen en su tierra como símbolo de poesía» (2000: 122-123). Estudios precedentes también negaron la idea de un mismo movimiento, así Pío Baroja: «En esta época de mis comienzos literarios creo que se podrían señalar varias tendencias literarias nuevas y seminuevas... En poesía debía haber distintas tendencias; pero creo que la mayoría de los poetas incipientes seguían a Rubén Darío. Aún quedaba Salvador Rueda, que pretendía luchar con la influencia francesa de Rubén y que debía tener algunos partidarios» (1949, III: 337). Y Luis Cernuda: «Se trata, pues, de una coincidencia en el tiempo de dos intenciones poéticas equivalentes, pero independientes una de otra, una americana y otra española» (1957: 75). Como arguye Cardwell: «Rueda no perteneció a lo que incorrectamente se denomina “modernismo”, es decir, el arte decadente y simbolista que ganó la guerra literaria en 1905. Si bien este marbete se refiere a toda la literatura joven moderna de las dos décadas entre 1885 y 1905, es otra forma de lo moderno la que incluye a la obra de Rueda, y en ese caso sí que podemos afirmar que el poeta malagueño era un “modernista”» (2008: 47).



Dicha división también la marca Narciso Alonso Cortés en su artículo «Armonía y emoción en Salvador Rueda»:

Desde el primer momento trató Salvador Rueda de establecer una separación absoluta entre su reforma y la realizada principalmente por Rubén Darío. Así lo hizo constar, por ejemplo, en un artículo crítico sobre el libro *Dijes y bronces*, de Máximo Soto Hall, publicado en 1893, donde decía que la «escuela joven americana» venía directamente de París, y que él estaba muy lejos de practicar el arte de aquellos poetas, «que gustan generalmente no pasar de la técnica a la emoción, y que ejecutan sus maravillas de frase como exquisitos cinceladores». Esto, como queda dicho, lo escribía en 1893, esto es, el mismo año en que publicó su libro *En tropel*, con el famoso *pórtico* de Rubén Darío. Y que la presencia de este pórtico no significaba que Salvador Rueda se identificase con el arte del poeta nicaragüense, sino tan solo una muestra de la amistad que unía a ambos [...]. Que la reforma de Salvador Rueda fue anterior<sup>137</sup> –y por de contado diferente– a la de Rubén Darío, es cosa evidente (1943: 47-48).

Alonso Cortés, además, recuerda que el marcar distancia fue una obsesión que guio toda su vida literaria: «Estaba convencido Rueda [...] de que se le tenía por jefe de escuela, pero deseaba hacer constar que la suya era muy diferente a la de aquellos otros poetas. Y esta fue una obsesión que lo acompañó hasta la tumba» (1935b: 169). Precisamente, en la carta a Alonso Cortés, Rueda menciona su «modernidad»: «Mi modernidad ha ido en contra de esa clase de inconsciencia, y, por el contrario, ha querido hacer cada vez más el arte de artes de la poesía, instrumento más prismado, más multicolor, más plástico, más musical y moldeable y maleable a todas las palpitations del corazón y del cerebro» (en Alonso Cortés, 1935a: 193). Y en una carta a Enrique Díez-Canedo: «Con mi niñez arranqué de la Naturaleza, para llevarlo a la Corte, mi modernismo, que no fue sino dar otra vez base honda de vida y naturaleza a la poesía...; revolución de innovaciones y flexibilidades rítmicas y todavía de esencias, de valores espirituales» (Blasco Garzón, 1933: 50)<sup>138</sup>. José Martínez Cachero habla de un «Rueda, Anti-modernista» (1958: 51), que «se pasa a la oposición» (1958: 51), y señala que «la enemiga del malagueño al Modernismo se mantuvo siempre y con ritmo creciente» (1958: 53)<sup>139</sup>. Pero el antimodernismo de Rueda fue a propósito del modernismo de Darío,

---

<sup>137</sup> En el artículo de 1933 titulado «Salvador Rueda y la poesía de su tiempo», que luego recoge en *Artículos históricos-literarios* (1935), Alonso Cortés ya habla de la «transformación de la moderna lírica española» (1933: 71) antes del impacto de Darío.

<sup>138</sup> En la reproducción de la carta, en el artículo de Blasco Garzón, no se indica el lugar y la fecha de la misma.

<sup>139</sup> Martínez Cachero advierte, a propósito del prólogo a *Dijes y bronces*, «cómo todavía esos poetas distintos a él son “egregios artistas” y no, como después, causa de disgusto y animadversión» (1958:

otro modernismo opuesto al del malagueño. El de Rueda fue «un casi paradójico modernismo casticista» (Cuevas, 2000: 117), «un modernismo alternativo» (Cuevas, 2000: 118), «un modernismo vernáculo» (Cuevas, 2000: 119), «un modernismo español de raíces casticistas» (Cuevas, 2000: 126) enfrentado a un «Modernismo ortodoxo rubeniano» (Cuevas, 1989: CXXII). Como expone el propio Rueda, bajo el título «Mi estética. I», en *Mercurio. Revista mensual ilustrada*: «Y todavía más antes de que ninguno, ni uno solo, de los poetas y literatos que han vivido, y viven, hicieran modernismo, yo había dado a luz mi obra *El Ritmo*, y antes aún, había revolucionado la Poesía» (marzo de 1917: 75). En «Página personal del Director», de la misma revista, se erige como el primer renovador y se distancia de la revolución con elementos franceses: «yo fui el precursor de toda esta transformación en el arte de la palabra rítmica. Cuando estaba ya revolucionado el ritmo por mí, en España, fue cuando llevaron a ella importaciones del francés Asunción Silva, Julián del Casal, Gutiérrez Nájera y, últimamente, después de estos tres citados, Rubén Darío» (febrero de 1917: 1). Rueda, en «Mi estética. I», marca claramente los dos modernismos y aludiendo a Darío señala:

Antes también de que él comprendiese que yo era un hijo directo de la Naturaleza poliforme y polifónica, hicimos, como buenos camaradas, este pacto: de su parte, renovar nuestro ambiente literario con sus novedades traídas de París; y de la mía, proseguir mis tareas de revolucionario de la lírica... Cuando ninguno de los dos nos habíamos comprendido, quizás porque el cariño de camaradas solo nos hacía reparar en que los dos éramos modernizadores... Recuerdo este episodio, para que se vea lo unidos que estábamos, sin todavía habernos comprendido (marzo de 1917: 75-76).

Y añade: «sus innovaciones eran transmisiones de fórmulas conocidísimas en el idioma de Verlaine, bellísimamente acopladas a nuestra arquitectura parnasiana; mientras que las mías eran creadas con elementos de nuestro idioma, y sacadas de nuestra idiosincracia, y exudadas

---

59), justificando que la creciente galomanía de Rueda se debe a un abandono y, por tanto, rechazo modernista. Más acertada nos parece la lectura que Narciso Alonso Cortés hace de las palabras de este prólogo y la tesis de la separación de dos revoluciones literarias. Las palabras completas de Rueda fueron «nada tenía que ver yo con esos egregios artistas» y si bien es cierto que su galomanía se hace más violenta con el tiempo, es para marcar distancia con el modernismo triunfante que representaba Darío, nada que ver con una vuelta a poéticas decimonónicas gastadas o con una intención no reformadora de la poesía. Su galomanía hay que entenderla como una propuesta de revolución con «elementos españoles», distanciándose de los que la hacen con «elementos extranjeros». Además, tal y como señala Cuevas, «a nadie escapa la ironía subyacente en las expresiones “egregios”, “maravillas de frase” y “exquisitos”» (2000: 121).

de la masa de sangre de nuestro genio español... Rubén y yo éramos valores absolutamente distintos» (marzo de 1917: 75)<sup>140</sup>.

Volviendo a la carta a Alonso Cortés, no es baladí que el adjetivo de «imitadores» sea «franceses» y el de «creadores» sea «españoles»: «Siendo infinitamente mayores en número los imitadores franceses que los creadores españoles reintegradores de la Vida, los mecanógrafos constituyeron fácil río» (en Alonso Cortés, 1935a: 179-180). Y resalta, una vez más, la condición de imitador y no creador de Darío:

Darío, mi camarada en el vivir literario de la Corte, lo traía todo empaquetado y listo de Francia, como las corbatas, y no se desprendió jamás ni para dormir de su *Diccionario de la rima*, de sus diccionarios enciclopédicos y de sus antologías de poetas raros de Francia. No se asomó jamás con el cerebro, no a la ciencia ni a la Vida, y carece de contenido cerebral, de contenido emocional y de contenido moral. El maestro Unamuno dijo de él que es un *cisne disecado*. La frase vale un mundo (en Alonso Cortés, 1935a: 180)<sup>141</sup>.

Insiste en la vestimenta y en el Diccionario de la Rima para ridiculizar a Darío y venderlo como poeta nada original:

Su librea era asimismo del ropero de Verlén (*sic*) y Moreas y del armario de Malarmé (*sic*) y de la cómoda de Bodeler (*sic*) y del vestuario que cogió más a mano [...] Era que Darío no me reservó jamás ni sus diccionarios enciclopédicos, de los que tomaba su erudición; ni sus Antologías de poetas raros franceses, que eran su obsesión; pero sí apartó siempre de mis ojos el Diccionario de la Rima, que ocultaba hasta de su sombra (en Alonso Cortés, 1935a: 198-199).

Para Rueda sus ideas eran originales, mientras que las de Darío eran copiadas: «las tuyas [ideas] eran de importación francesa y las mías originales y españolas [...] él se ciñó siempre a importar y a trasegar singularidades y excentricismos de otros» (en Alonso Cortés, 1935a: 199). Además, la oposición original/imitador la desarrolla a través de otra: hombre natural/hombre químico:

---

<sup>140</sup> Para ahondar en el conjunto de cartas tituladas «Mi estética», véase Quiles Faz (2008a). «El texto de “Mi estética” es un conjunto de seis cartas de Salvador Rueda dirigidas al filólogo y crítico Julián Casares Sánchez y publicadas en el *Mercurio* de Nueva Orleans desde marzo a agosto de 1917. Se completa este epistolario con una séptima carta del poeta de Benaque dirigida al director de la revista y publicada en febrero de 1917 a modo de prólogo publicitario de la obra» (Quiles Faz, 2008a: 127).

<sup>141</sup> En «Mi estética. I»: «Venía Rubén muy parapetado de Diccionarios, de antologías francesas, de prontuarios de la rima, de andadores y patines transpirenaicos con que comenzar su tarea de trasegador de valores poéticos al español» (Rueda, marzo de 1917: 75).

A Pelayo no le gustaba Rubén ni nada de marchamo excéntrico francés ni de [una palabra ininteligible]<sup>142</sup> *barriolatinesco*. «Pero dice –añadió Rubén– que tu arte de originalidad, de españolismo y de salud, sí le gusta. ¡Dichoso tú, que eres un *hombre natural*!». Me hizo reír mucho la sinceridad de este pasaje *pelayodarioruedesiano*, y exclamé jocosamente para alegrarle: «Sí hombre; tú eres un hombre con los brazos de ferroprusiato, las piernas de permanganato, los brazos de salicilato y el cerebro de bicarbonato; eres un “*hombre químico*”». (en Alonso Cortés, 1935a: 200)<sup>143</sup>.

Termina la carta afirmando algo parecido a lo que expuso en la epístola a Fernando de los Ríos, fechada en Málaga a 24 de abril de 1924: «Salvo contadísimas excepciones, todo es en lengua española, desde hace tiempo, disimulada labor de calcografía francesa, es decir, labor despreciable, puesto que solo es artista el que tiene originalidad y crea, o el que se ciñe a reproducir las cosas y los seres de la vida y la naturaleza» (Ríos y Guzmán, 1933: 33). Es decir, que quien no es creador (por tanto, imitador) no es artista (en este caso, poeta), y añade, además, que lo que han conseguido Darío y compañía es feminizar la poesía (en sentido machista, hacerla débil: «feble» y «clorótica»), quitarle a Apolo su virilidad:

No tengo por gran artista al que no es ni original, ni creador, por refinados que sean sus servicios, en orden más inferior, a las Letras. Con las importaciones y trasiegos franceses al castellano, de Asunción Silva, Julián del Casal, Gutiérrez Nájera y Rubén Darío, ha ganado en elegante feminidad y en gracia quebradiza y feble nuestra lírica; pero en cambio, nuestro Apolo varonil y grandioso ve que sus nueve Musas, como las nueve robustas columnas de la Vida, le han sido suplantadas por nueve señoritas cloróticas francesas. Y el mismo Apolo nota que por telepatía del «neutro» Verlen (*sic*) trasporando (?) a Darío se ha metamorfoseado en andrógino.

Hace falta una reacción gigante y una reintegración profunda a la Naturaleza y a la Vida, sin pistilos coronados de estigmas y sin estambres coronados de polen, no hay «*Fiat*», no hay Génesis, ni hay dignidad humana; y la flauta del Apolo estremecedora del mundo, no puede consentir la raza de los hombres que se haya transmutado, a un golpe de magia, en una cercenadora flauta de castración (en Alonso Cortés, 1935a: 209-210).

No puedo concluir esta exposición del pensamiento de Rueda sin incluir el soneto «La rueda de la noria» (*Piedras preciosas (cien sonetos)*, 1900c) para hacer saber que el autor

---

<sup>142</sup> Los corchetes pertenecen al transcriptor del texto.

<sup>143</sup> Esta anécdota la mencionó anteriormente en «Mi estética. I»: «Al gran narrador de las ideas heterodoxas, no le gustaba nada Rubén, lo creía un poeta compuesto de detritus franceses» (Rueda, marzo de 1917: 76).

malagueño no solo se indignó en prosa, sino que también lo hizo en verso, oponiendo creador a imitador en una consideración peyorativa de este último («huecos cangilones»):

En pos de originales invenciones  
van falsos escritores y poetas,  
creyéndose magníficos atletas  
y movidos de ciegas ambiciones.

Mas son sus libros huecos cangilones,  
tazas que al engranaje van sujetas;  
un agua misma déjalas repletas;  
todas marcan iguales rotaciones.

De un genio a veces en la rica fuente,  
bebe la luz la literaria gente,  
mostrando el brillo de la ajena gloria.

Y ánforas sucesivas sus cabezas,  
se transmiten conceptos y bellezas  
cual perforados búcaros de noria (1900c: 31).

Su irónica dedicatoria no deja dudas: «A los imitadores» (1900c: 31). El hecho de que Rueda los llame «imitadores» responde a un intento de desacreditación como revolucionarios literarios en una guerra literaria por la paternidad y el trono de la poesía moderna:

Contra mí, salvo la reducidísima cifra de los consagrados, se pusieron viejos y jóvenes. Había que echar a tierra mi cabeza de un tajo. Pero aquello no era sincera, era una impostura al ver que ellos no eran más que unas abstracciones impersonales. Y acorralándome por tener lo que ellos no tenían, (ni tienen), se agruparon entre sí para auscultarse y ver si encontraban en su espíritu una originalidad que revelar como la mía. Y fue entonces cuando comenzó el sudar tinta los prosistas y poetas, por sí, con excesiva cultura, o con lecturas de tal vate famoso o de tal prosista célebre, extranjeros, podían dar con la receta del estilo personal. Hicieron infinitos tanteos y vertieron una exudación de sangre durante años para *celestinearse* un don virginal que no les había dado la Naturaleza. Ése, ése, ése. Ha sido el clavo, el eje, la mira, la ambición, el fundamento y el punto de combate sobre el cual se ha librado la lucha desigual de todos contra uno, en el advenimiento de la poesía moderna y de la prosa artística. Mi espalda ha sido el yunque resistente sobre que se han elaborado. A los cañonazos que yo recibía, contestaba llamándoles lo que más podía herirles:

plagiarios, indefinidos, impersonales, incoloros, inodoros e insaboros; y a nuevas balas del ejército literario, nuevas verdades mías, que eran la pesadilla de su sueño, al analizarse y ver que se parecían, (y se parecen), a esos cubre-pies de ciertas camas de pueblo, que están hechas con retazos de telas de cien mil colores (o autores) (Rueda, «Mi estética. I», marzo de 1917: 77).

## CAPÍTULO 4. CUATRO CORDOBESES, CREADORES-TRADUCTORES Y TRADUCTORES-CREADORES, EN LA RENOVACIÓN POÉTICA FINISECULAR.

### 4.1. Guillermo Belmonte Müller.

#### 4.1.1. Un recorrido vital. Un recorrido literario.

Guillermo Belmonte Müller nace en Córdoba el 16 de octubre de 1851, hijo de la pianista Elisa Müller Stone y del político Manuel Segundo Belmonte y Camacho. Nace y crece rodeado del ambiente artístico de la casa número 12 de la calle Candelaria, donde se cantaba ópera y su madre, al piano, interpretaba a Rossini, Bellini y Donizetti. La casa acogía a las grandes personalidades del mundo de las artes y las letras cordobesas, incluso se representaba teatro, llegando en 1867 (cuando Belmonte Müller tenía 16 años) a 29 obras (Ortí Belmonte, 1945: 8). Gracias a su madre (de ascendencia inglesa, pero nacida y criada en Francia) aprende inglés y francés, además de música. Cursa bachillerato en el Instituto de Segunda Enseñanza de Córdoba y estudia pintura con Rafael Romero Barros, padre y maestro de Julio Romero de Torres con quien Belmonte Müller establece una gran amistad<sup>144</sup>. Durante la Revolución de 1868 se alista en las filas republicanas como él mismo confiesa:

Al terminar mis estudios en el Instituto, no tenía más ocupaciones que lucirme con mis ínfulas de bachiller y mis ribetes de político, en las calles, en los mitins [*sic*], en los casinos y en las redacciones de los periódicos, respirando a pulmón abierto el soplo revolucionario que difundía por todas partes fecundas semillas y hálitos vivificadores. Me alisté bajo la bandera republicana, tan simpática a la juventud, escribí en algunos diarios furibundos, y mis ideas, enrojecidas como el hierro que sale de una fragua, caían en forma de proyectiles poéticos sobre la reina liviana, sobre la burguesía endiosada, sobre el clero corruptor, y atacaba a todas las instituciones sociales, organismos caducos, aborrecibles y ominosos (Belmonte Müller, 1904: 28-29)<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> «En la Universidad Central cursó el Derecho, así como antes había tomado el grado de Bachiller en Artes en el Instituto de su provincia» (Pérez de Guzmán, 1892: 359). En la obra póstuma *Espuma y cieno* (1973) su sobrino, Ortí Belmonte, recogió varios dibujos de su tío: retratos al carbón de su novia Camelia, de Josefina (hermana de Camelia), de otra novia inglesa, y un dibujo también al carbón del molino de la Albolafia, en Córdoba. El dibujo de Camelia y el del molino de la Albolafia también los recoge Ortí Belmonte en el *Boletín de la Real Academia de Córdoba* (1952). Asimismo, Belmonte Müller confiesa sus asiduas visitas al Museo del Prado durante su primera estancia en Madrid y cómo llegó a enamorarse de una joven admiradora y aficionada a la pintura (Belmonte Müller, 1904: 64-71).

<sup>145</sup> Se puede percibir el posicionamiento de Belmonte Müller al describir el estallido de la Revolución: «Las romanzas y nocturnos que se escuchaban en los conciertos, fueron reemplazados por el toque de los clarines y el estampido de los cañones en el puente de Alcolea. Allí se libró la batalla entre las

Tras la Gloriosa, se instala en Madrid y comienza a estudiar Derecho, a la vez que se presenta públicamente como poeta en septiembre de 1869 a través del *Diario de Córdoba* con el poema «Adiós a Córdoba», iniciando la actividad literaria que, incluida la traductora, recorrerá la prensa española<sup>146</sup>. En la capital entabla relación, entre otros, con Campoamor, Núñez de Arce y Carolina Coronado<sup>147</sup>. En las aulas de Derecho contrae amistad con el poeta venezolano Miguel Sánchez Pesquera, quien le abre las puertas de la poesía americana, y en septiembre de 1871 escribe «A la muerte de Zenea» (Ortí Belmonte, 1945: 11-12), o «Al fusilamiento del poeta cubano Zenea» (Belmonte Müller, 1971: 246-243), con motivo del fusilamiento del poeta cubano independentista Juan Clemente Zenea, poema por el que fue detenido según Ortí Belmonte (1945: 10)<sup>148</sup>. Durante ese mismo año de 1871 organiza la sociedad dramática «El laurel de Larra», celebrándose la función inaugural en el Fomento de las Artes (Belmonte Müller, 1904: 45), y en 1872 funda, junto a Carlos Vieyra de Abreu, la revista *La Lira Española* que hasta su cierre en 1873 dedicó un espacio generoso a la traducción. En 1873 publica en dicha revista, junto a su amigo Miguel Sánchez Pesquera, «La España Literaria» (10/9/1873: 8), manifiesto para defender la literatura y proteger a los

---

legiones defensoras del pueblo y las falanges sostenedoras del trono; triunfó la causa de la democracia, y el Guadalquivir arrastró en su corriente el cadáver de la reacción» (Belmonte Müller, 1904: 24).

<sup>146</sup> Además de en *El Diario de Córdoba* publica en *Las Provincias*, *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, *La Lira Española* (de la que fue fundador y redactor), *La Mesa Revuelta*, *Cádiz*, *Revista Contemporánea*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Diana*, *La España Moderna*, *El Álbum Ibero Americano*, *La Gran Vía*, *El Globo*, *Bética*, *Almanaque de El Carbayón*, *Almanaque de La Ilustración Española y Americana*, *Almanaque del Obispado de Córdoba*, *Andalucía. Órgano Regional del Turismo*, *El Bien Público*, *El Cantábrico*, *Diario de la mañana*, *El Comercio de Córdoba*, *El Correo de Gerona*, *El Defensor de Córdoba*, *Córdoba. Semanario Independiente*, *Diario de Córdoba*, *Córdoba Ilustrada*, *Ilustración Andaluza*, *El Diario de Murcia*, *Diario de Tenerife*, *Diario de Tortosa*, *El Eco de Santiago*, *El Orden* (Orihuela), *Heraldo de Zamora: Diario de la tarde*, *El Independiente*, *Diario de la tarde*, *La Libertad* (Tortosa), *El Litoral* (Gandía), *La Mañana. Periódico político y literario*, *El Noroeste* (La Coruña), *El Progreso. Diario político y de información*, *La Verdad* (Tortosa) y *La Voz. Diario gráfico de información* (Córdoba).

<sup>147</sup> En la descripción de varias poetas que lleva a cabo Belmonte Müller en un libro de memorias titulado *Entre la Nochebuena y el Carnaval* (1904: 46-51), Carolina Coronado es la única que aparece con nombre propio dada la admiración que el poeta cordobés le profesaba. A todo esto, Narciso Alonso Cortés consiguió identificar a dos de las ocultas poetas: Blanca de Gassó y Ortiz y María del Pilar Sinués (1950: 76).

<sup>148</sup> En el poema deja clara su oposición a la política de represión y muerte contra los independentistas cubanos: «¿Hasta cuándo el estúpido egoísmo / y la vil ambición desenfrenada / ha de tener en rudo despotismo / esa tierra divina esclavizada?» (Belmonte Müller, 1973: 249). También le dedica un soneto «A la infortunada esposa de Zenea» (Belmonte Müller, 1971: 249) y otro «A Piedad, hija de Zenea» (Belmonte Müller, 1971: 250). Asimismo, Belmonte Müller destaca el hecho de que en la publicación de los últimos poemas de Zenea a modo de homenaje, solo estuviese él como poeta peninsular: «En seguida concebimos la idea de publicar en un folleto las últimas poesías del tierno cantor de Fidelia y una especie de corona fúnebre, formada por vibrantes estrofas de sus compatriotas y admiradores, entre los que, según me parece, figuraba yo solo como peninsular indignado, aceptando mi responsabilidad en dicha obra» (1904: 43).



escritores de los editores y empresarios. En ese mismo año muere su hermana Adela y en *La Lira Española* tanto Carlos Vieyra («Al sublime poeta Belmonte Müller en la muerte de su hermana», 10/9/1873b: 4) como Sánchez Pesquera («A Guillermo Belmonte Müller, en la muerte de su hermana», 25/9/1873: 3-4) publicaron unas exequias poéticas, a las que se sumó el propio Belmonte Müller con «Orgía fúnebre (en la muerte de mi hermana Adela)» (25/11/1873: 5-6)<sup>149</sup>. Finalizados los estudios de Derecho, en 1874 marcha a San Juan de Puerto Rico junto a Sánchez Pesquera (a petición de este, interesado en regresar junto a su familia instalada en la capital borinqueña)<sup>150</sup>, solicitando, ambos, una credencial para ir allí destinados que le fue concedida por su amigo y Ministro de Ultramar Víctor Balaguer; Sánchez Pesquera logra ser Juez de Primera Instancia e Instrucción en Puerto Rico (Toral Peñaranda, 2013: 65) y Belmonte Müller, bajo la protección de su tío Antonio Belmonte y Vacas (entonces Jefe Superior de la Administración Económica e Intendente General de Hacienda de Cuba y Puerto Rico), consigue el cargo de Secretario Jefe Letrado de la Intendencia de Hacienda de Puerto Rico. Según cuenta en su libro autobiográfico *Entre la Nochebuena y el Carnaval* (1904), el hermano de la poeta Alejandrina Benítez de Arce, empleado y subalterno del Intendente de Hacienda, le presenta a la misma y a sus hijas Josefina y Camelia Gautier Benítez. Asimismo, conoce a José Gautier Benítez, afamado poeta romántico puertorriqueño e hijo, también, de Alejandrina. Con Camelia inicia una relación amorosa, que se interrumpe por el noviazgo y el compromiso de matrimonio con una criolla inglesa (hija de un rico comerciante inglés) y se reanuda rompiendo dicho compromiso para volver a los brazos de una Camelia enferma que acaba muriendo de tisis el 5 de febrero de

---

<sup>149</sup> Belmonte Müller perdió a dos hermanas en su juventud: «mi espíritu atribulado por la reciente pérdida de mis dos inolvidables hermanas, muertas en su florida juventud» (1904: 69). No he encontrado datos sobre esa segunda hermana.

<sup>150</sup> Tal y como señala el diario *El Gobierno*, Sánchez Pesquera y Belmonte Müller perdieron en La Coruña, con todo su equipaje, el vapor que los llevaba a Puerto Rico, teniendo que embarcar más tarde desde Cádiz: «Como algunos periódicos se han ocupado de lo ocurrido con unos empleados que desembarcó en La Coruña el vapor-correo de la Habana, debemos manifestar que dichos funcionarios son los Sres. D. Miguel Sánchez Pesquera y D. Guillermo Belmonte Müller, oficiales cuarto y quinto respectivamente de la contaduría de Hacienda de Puerto Rico. Parece que estos señores, al dar fondo en La Coruña el referido vapor, manifestaron deseos de bajar a tierra para visitar la capital. No bien llegaron a tierra y sin haber tenido tiempo más que para visitar a un amigo, se indispuso, aunque ligeramente uno de dichos empleados; se embarcaron, sin embargo, para tomar el vapor que los había de llevar a Puerto Rico, y cuál sería su sorpresa cuando vieron estos que aquel marchaba sin atender a los que desde el bote llamaban. Vueltos a tierra los Sres. Pesquera y Belmonte, se presentaron al consignatario Sr. Da Guarda y este señor les contestó que nada podía hacer por ellos. En esta situación, bien triste por cierto, porque quedaron sin ropa y sin dinero, puesto que todo se lo llevó el vapor, resolvieron volver a Madrid, de donde procedían, y gracias al amigo que les facilitó con qué pagar el viaje y con qué comer por el camino, salieron para la ex-corte en la diligencia de las diez de la noche del mismo día 19 a fin de alcanzar pasaje para el vapor que deberá salir de Cádiz el 30 del corriente. Se dice que también quedaron en tierra otros dos pasajeros» (Anónimo, 24/3/1874: [3]).

1876<sup>151</sup>. La tristeza compartida entre Belmonte Müller y Josefina, hermana de Camelia, hace que se desarrolle una unión íntima y amorosa entre ellos, que termina cuando entra en escena la pasión entre Josefina y el médico que la cuidaba desde la muerte de su hermana (Belmonte Müller, 1904: 161-170)<sup>152</sup>.

En 1875 Belmonte Müller viaja en barco desde San Juan a Mayagüez, con motivo de retomar su viaje por tierra hasta llegar al pueblo de montaña donde Camelia se había retirado a causa de su enfermedad. En Mayagüez lo recibe el periodista Bonocio Tió que le presenta a su esposa y poeta Lola Rodríguez de Tió, amiga de Camelia. Forja una estrecha amistad con este matrimonio, defensor de la independencia de Cuba y Puerto Rico, y su hija Patria<sup>153</sup>.

---

<sup>151</sup> Respecto a la criolla inglesa, parece que le ayudó a perfeccionar su inglés: «quería que le repitiese las frases en inglés que me enseñó antes de su marcha» (Belmonte Müller, 1904: 136). Y que llegó a cautivarlo por la música que tocaba y que lo transportaba a su infancia: «se valía del piano para seducirme, interpretando con gran sentimiento varias *Polonesas* de Chopin y *Fantasías* de Goria y Arches, sin olvidar el Nocturno *Las campanas del monasterio*, con el que otras veces consiguió conmoverme, por ser una pieza que está íntimamente ligada a los recuerdos de mi hogar y de mi niñez» (Belmonte Müller, 1904: 136).

<sup>152</sup> Los hermanos de Camelia (Josefina y José) también murieron más tarde de tisis. En cuanto a las sucesivas relaciones de noviazgo, hay que advertir que *Entre la Nochebuena y el Carnaval* es precisamente eso, un diario que presume de conquistas amorosas. En más de una ocasión Belmonte Müller huye del compromiso matrimonial a favor de la libertad pasional: «¿Por qué no nos casamos o, si quieres mejor, alquilamos un piso para vivir juntos? –Disfracé con una sonrisa el efecto que me produjo esta proposición. Ella, rica, sola, dueña de su voluntad, sin tener que dar a nadie cuenta de sus actos, podía proceder conforme a sus cálculos o a sus impulsos repentinos, fiar su porvenir al capricho, a la locura, a los estímulos inconscientes del sexo, pero yo, estudiante e hijo de familia, necesitaba haber perdido el juicio para ligarme, ni por delante, ni por detrás de la iglesia, a una mujer de cuya historia me bastaba conocer la página referente a mí, para darme por satisfecho, cerrar el libro y desear que otro terminase la lectura» (Belmonte Müller, 1904: 58); «Le hablé de los sentimientos que me inspiraba su hija, y tuve que darle palabra de matrimonio, para que autorizase nuestras relaciones. Cumplido este requisito de formalidad irrisoria, la madre procuró hacer gratas, a mi novia y a mí, las horas en que estábamos juntos, y nos concedió amplia libertad» (1904: 129); «Menudearon las citas por exigencias de ella que tenía inclinación al despotismo y acaso aspiraba a ser única dueña de mis sentimientos; mas pronto la convencí de que no estaba dispuesto a enajenar mi libertad, aun cuando extremara sus halagos y ternuras, y me comunicase el calor de la pasión, y me desvaneciese con trasportes románticos para no dejarme ver la cadena que me forjaba con sus brazos» (1904: 195-196); «Empezó, pues, a hacerse el ajuar y aunque estimé que procedía con alguna precipitación, no me atreví a decirle nada por no disminuir las ilusiones con que en él trabajaba, y para que no le atribuyese a ningún cambio mi cariño» (1904: 224). Sin embargo, después de todas estas confesiones, señala: «Aparte de estos peligros y justicias, yo que gozando o sufriendo, he contraído tanta diversidad de lazos amorosos, sin otra excepción que la del más temible de todos, el del matrimonio, puedo asegurar que hubiera sido un esposo modelo» (1904: 234). No es baladí que su confesión de buen esposo y su descripción de mujer y matrimonio ideal termine con una interrupción abrupta e irónica: «Una carcajada estrepitosa me hizo volver la cara hacia la puerta de mi habitación por donde entraban dos clowns que venían a embromarme dando saltos y agitando los cascabeles de sus pintorescos trajes» (1904: 238). Belmonte Müller se ríe del matrimonio.

<sup>153</sup> A propósito de las ideas independentistas, Lola Rodríguez se dirigió a Belmonte Müller, en una carta fechada en septiembre de 1893, pidiendo la comprensión de este y de Salvador Rueda: «Ni Vd. ni Rueda me tengan mala voluntad cuando encuentren algo que les huelga a insurrecta. Vd. sabe mejor que nadie que no hay un solo poeta de verdad que no ame como ideal la libertad y el amor por más que ambos sentimientos humanales, que son, defraude a veces la soñada ilusión del poeta. Yo tengo

En 1876 gana un certamen literario y artístico, promovido por el Ateneo de Puerto Rico<sup>154</sup>, con una oda al pintor Eduardo Rosales, «que escribí en Madrid con ocasión de su muerte y conservaba inédita» (Belmonte Müller, 1904: 14)<sup>155</sup>, y como premio le dieron «seis onzas de oro, [...] una espléndida remuneración, como nunca, ni antes ni después, la alcanzó ninguno de mis desahogos líricos» (1904: 14-15).

En 1881, tras desembarcar en Barcelona (ya que por prescripciones sanitarias el barco donde viajaba no pudo hacerlo en Cádiz) y permanecer un tiempo en la capital catalana, vuelve a Madrid para trabajar en el Tribunal de Cuentas y formar parte de la redacción de periódicos como *La Ilustración Española y Americana*. Parece que tanto en la marcha a Puerto Rico como en el retorno tuvo algo que ver Campoamor: «Si en algo he contribuido a que vaya V. a América me felicito por ello» (carta de Campoamor, Madrid, 13 de septiembre de 1874; en Ortí Belmonte, 1952f: 191); «tengo una satisfacción vivísima en manifestarle que recomendaré al señor Ministro de Ultramar con la mayor eficacia su ascenso y traslación de V. a esta corte» (carta de Campoamor, Madrid, 30 de noviembre de 1880; en Ortí Belmonte, 1952f: 192).

Durante esta etapa madrileña, además de labrar una íntima amistad con Salvador Rueda<sup>156</sup>, inicia su actividad traductora en libro con *Las noches* (1882) de Musset<sup>157</sup>, *Arria Marcela*

---

amigos peninsulares por los que estoy dispuesta a hacer cualquier sacrificio y es porque ese amor sin alas que se llama la amistad, está por encima de todas las miserias mundanales –de todas las estrecheces– ella de origen sideral es luz, es verdad, es poesía. La amistad tiene una patria sin fronteras... el cielo. Yo amo principios... defendiendo ideales... pero no odio hombres. La prueba de ello es que amo a España y a su hermosa literatura que no tiene que envidiar a ninguna» (en Ortí Belmonte, 1973b: 107).

<sup>154</sup> «El Ateneo que acababa de fundarse bajo los más lisonjeros auspicios, promovió un certamen literario y artístico» (Belmonte Müller, 1904: 14). El Ateneo Puertorriqueño se fundó el 30 de abril de 1876.

<sup>155</sup> Sin embargo, en *Cádiz. Revista de letras, ciencias y artes* (siendo directora Patrocinio de Biedma), el poema «A Eduardo Rosales», aparece fechado en Puerto Rico y en 1879 (Belmonte Müller, 30/6/1879: 141). El poema también se recoge en el *Diario de Córdoba* (Belmonte Müller, 29/1/1882: [2]).

<sup>156</sup> Belmonte Müller escribió el poema «A Salvador Rueda», rescatado por Ortí Belmonte para *Poesías* (1971): «No están mis ojos aquí, / pero está mi fantasía / vertiendo el fulgor del día / que en Málaga recogí. // El estro que recibí / brilla de mi alma al trasluz / y como el sol andaluz / que deja un fúlgido trazo, / bajo del cielo y abrazo / al poeta de la luz» (Belmonte Müller, 1971: 133). Además, en el poema «A Málaga» definió a su amigo como «Rueda el mágico» (Belmonte Müller, 1971: 108).

<sup>157</sup> En la cubierta del volumen el nombre del traductor aparece de la siguiente forma: «Guillermo Belmonte». Sin embargo, en la portada se presenta con una errata: «Guillermo Velmonte». De ahí que Irene Atalaya afirme que la obra «lleva el nombre del traductor escrito en diferente grafía (“Velmonte”), lo que dificulta su localización» (2015: 45). Esta aparente dificultad de localización se debe a que la BNE, siguiendo las normas habituales, cataloga la obra fijándose en el nombre de la portada y no en el de la cubierta, ya que en el catálogo digital de la misma el libro también aparece con la grafía equivocada. Asimismo, el volumen lleva un estudio previo de Lamartine como reza el subtítulo «precedida del estudio de dicho poeta por A. Lamartine» y traducido, igualmente, por Belmonte Müller. Se realizaron numerosas reediciones: Imprenta de Hernando (1898), Perlado, Páez y

(1883) de Gautier, *Porcia* (1887) de Musset, y *Goya* (1890) de Laurencio Matheron<sup>158</sup>, así como publica su extenso poema *Judit* (1883), incluido en su primer poemario *Acordes y disonancias* (1888)<sup>159</sup>.

En 1893 empieza a conocerse fuera de España: Kőrösi Albin (1860-1936)<sup>160</sup> traduce al húngaro una serie de poetas decimonónicos y los recoge en una antología titulada *A XIX század spanyol költői* (1893), los poetas traducidos son Quintana, Espronceda, Zorrilla, Campoamor, Núñez de Arce, Ventura Ruiz Aguilera y Belmonte Müller. Asimismo en 1894, Albin vuelve a publicar otra antología de poesía española titulada *A spanyol költészet gyöngyei* (1895), dicho libro comprende tres partes: primera, un prólogo; segunda, poetas de los siglos XII-XVIII; y tercera, poetas del siglo XIX donde aparece Belmonte Müller, junto a Campoamor, Ventura Ruiz Aguilera, Núñez de Arce, Eusebio Blasco Soler, Acacio Cáceres Prat y Juan Tomás y Salvany, en la sección «Bölcselkedo költők», que quiere decir «poetas sabios o filósofos»<sup>161</sup>.

---

C.<sup>a</sup> (1906), Perlado, Páez y C.<sup>a</sup>, Imprenta de Hernando y C.<sup>a</sup> (1918) y Casa Editorial Hernando (1936). Atalaya (2015: 45) menciona otra edición de 1914, pero no he conseguido localizarla.

<sup>158</sup> Tuvo una reedición dos años antes de la muerte de Belmonte Müller por la Librería y Casa Editorial Hernando (1927) y otra muy reciente por el Ayuntamiento de Madrid (1996) en edición bilingüe, con el texto original y la traducción de Belmonte Müller, acompañada de textos de E. Lafuente Ferrari, N. Glendinning y X. de Salas.

<sup>159</sup> Reeditado por la Casa Editorial Hernando (1927).

<sup>160</sup> Sacerdote escolapio húngaro, hispanista y traductor de literatura española y catalana. Llegó a verter al húngaro las leyendas de Zorrilla: *Isten a legjobb tanu Don José Zorillától* (1896); una novela de Pereda: *Az apja fia. Regény. Irta Don José M. de Pereda* (1897); el *Idilio* de Núñez de Arce: *Idill. Irta Gaspar Numez de Arce* (1899); y las rimas y leyendas de Bécquer: *Gustavo A. Bécquer (a spanyol Heine). Dalai és válogatott meséi* (1902).

<sup>161</sup> «Libro que comprende tres partes: un prólogo de 32 páginas en que se da noticia de las composiciones traducidas y de los autores españoles que las escribieron, por orden cronológico; muestras de poesía correspondientes a los siglos XII-XVIII inclusive: del poema del Cid, del Romancero, de Santillana, Garcí Lasso, Fray Luis, Santa Teresa, Francisco de la Torre, Castillejo, Baltazar del Alcázar, Herrera, Rioja (a quien se atribuye *Las ruinas de Itálica*), Lope, Góngora, Quevedo, Villegas, Moratín, Meléndez y Arriaza; y muestras de poesías correspondientes al siglo XIX, que comprenden más de dos tercios de volumen y comienzan por Quintana, Lista y Martínez de la Rosa entre los clásicos; siguen el Duque de Rivas, Espronceda, Ventura de la Vega, Zorrilla y Arolas en la sección de los románticos; Selgas, Manuel del Palacio, Alarcón y Velarde en la de los poetas católicos; en otra que se titula *Bölcselkedo költők*, a Campoamor, V. R. Aguilera, Núñez de Arce, Belmonte Müller, Blasco, Cáceres Prat y Tomás y Salvany; entre las poetisas figuran Graciella, Gallego y Del Busto, Moncerdá de Maciá y Velilla; y cierran la lista los hispano-americanos Landázuri, Olaguibel, G. Cosmes, Rosas Moreno, Heredia, Pardo, Pérez Bonalde, Echevarría y Godoi. El poeta más favorecido de los antiguos es Fray Luis, que va con cinco versiones, entre ellas *La profecía del Tajo*; y entre los modernos, Campoamor, de quien se traducen un *pequeño poema*, cinco *doloras* y varios cantares y *humoradas*» (Anónimo, *Revista Contemporánea*, 15/7/1899: 102). *Revista Contemporánea* reseña los dos libros de Kőrösi Albin (Anónimo, 15/4/1898: 335; Anónimo, 15/7/1899: 102); *El Cantábrico* reseña el de 1893 (Anónimo, 22/6/1898: [2]). Para una comprensión del canon literario español en Europa entre 1850 y 1914, véase Freire López y Ballesteros Dorado (2017).

Debido a la muerte de su padre en 1893 regresa a la residencia familiar de la calle Rey Heredia en Córdoba, junto a su madre, y trabaja para la Diputación Provincial<sup>162</sup>. Ahí se suceden varios acontecimientos familiares: en febrero de 1897 se casa su hermana Elisa<sup>163</sup>; el 4 de abril de ese mismo año su hermana Dolores, casada con Vicente Ortí y Muñoz (médico de la Beneficencia provincial) desde el 1 de enero de 1888 y con cinco hijos (González y Sáenz, 1895: 74), da luz a una hija (Anónimo, *Diario de Córdoba*, 4/4/1897: [3]); y en 1899 muere su madre.

De 1895 a 1897 colabora en *Las Provincias*, bajo la dirección de Teodoro Llorente, con varios poemas originales y con «El Fénix y la paloma (de Millevoye)» (12/8/1895: [2-3])<sup>164</sup>. En esta etapa continúan las traducciones con *Poemas (Rola, Namuna, El sauce, Porcia)* (1894) de Musset<sup>165</sup>, *Cuentos (Las mil y dos noches, El pie de la momia, Arria Marcela, El caballero doble, El niño de los zapatos de pan y El pabellón del lago)* ([ca. 1896]) de Gautier, *La Ordenación. Fragmento del poema Joselyn* (1898) de Lamartine, y *Lais de Corinto. Biografía anecdótica de esta célebre hetaira* ([1898]) de Auguste Debay<sup>166</sup>, así como las

---

<sup>162</sup> Belmonte Müller, en *Entre la Nochebuena y el Carnaval*, describe una Nochebuena familiar alejada de alegrías pasadas y de lujos burgueses: «En medio de la quietud y del silencio, ante el libro abierto sobre la mesa del comedor, tengo por única compañía la de mi austera madre, que bajo el peso de los años y de las penas, duerme cerca de mí, en su butaca, después de haber cenado frugalmente conmigo. En nuestra cena, o más bien colación, no ha figurado el clásico y orondo besugo, ni la anguila de mazapán toledano, ni el turrón de almendra y de Jijona, ni los mantecados de Viena, ni los alfajores moriscos, ni los almíbares de Puzzeni, ni las botellas de pajarete y marrasquino, ni tantas diversas clases de frutas, hojaldres y regalos de repostería doméstica, como en otros años, hace ya mucho tiempo, cubrían los blancos manteles, causando la admiración y el regocijo de toda la familia que, reunida al primer toque de las doce, reproducía, en aquella noche tan deseada, la sencillez de las costumbres patriarcales. Hoy ¿para quién va a ponerse la mesa? Ya no hay niños que pidan golosinas, ni jóvenes que se animen con los incentivos de la gula: a mis hermanas más pequeñas segó la muerte, como flores que debían crecer en el jardín del cielo, y de las dos mayores, casadas ambas, la una habita en la fértil región extremeña, y la otra, residente aquí, bajo el encanto de los desvelos maternos que la retienen en su casa, estará oyendo cantar delante del *Nacimiento* a su revoltosa prole, como grupo de ángeles de voces argentinas y cabellos de oro. Mi noble padre, que presidió esta velada tradicional de los hogares cristianos, hasta que repentina parálisis interrumpió su laboriosa existencia, mora en la mansión de los justos: mi madre continúa sumida en profundo sueño: yo solo estoy en vela» (1904: 3-4).

<sup>163</sup> *El Comercio de Córdoba* publica «Soneto epitalámico (a mi hermana Elisa)» (Belmonte Müller, 27/2/1897a: [3]), poema fechado el 25 de febrero de 1897. También lo hace el *Diario de Córdoba* (Belmonte Müller, 27/2/1897b: [2]) y el *Heraldo de Zamora* (Belmonte Müller, 8/3/1897: [3]).

<sup>164</sup> Esta información se la debo a Irene Atalaya.

<sup>165</sup> Reeditado: Librería de Perlado, Páez y C.<sup>a</sup>, Sucesores de Hernando (1919); Librería y Casa Editorial Hernando (1935). Porro Herrera (1996b: 85) cataloga, siguiendo a Ferreras (1979), una novela de Belmonte Müller titulada *Namuna*, sin editorial y fechada en 1893; no he hallado el original, pero, en cualquier caso, no se trataría de una novela original del cordobés, sino de la traducción del poema de Musset.

<sup>166</sup> Esta publicación aparece sin fechar, pero el 17 de junio de 1898 en *Las Provincias. Diario de Valencia* se reseña la obra en el apartado «Libros nuevos» (Anónimo, 17/6/1898: 3). Y el 31 de julio de ese mismo año en el *Diario de Córdoba* se nos informa de que sus traducciones *Lais de Corinto* y los *Cuentos* de Gautier se encuentran en venta en la Librería del *Diario*, Imprenta de La Puritana y

obras de creación poética con *Guajiras, cantares y pensamientos* (1896; 1899)<sup>167</sup>, *Canarias* (1901) y *Poesías* ([ca. 1905]). Además, publica la autobiografía *Entre la Nochebuena y el Carnaval* (1904).

Con la llegada del nuevo siglo se suceden los viajes. En 1900 recorre las Islas Canarias, donde gana los Juegos Florales de La Laguna y se celebran actos en su honor (Anónimo, *Almanaque del Obispado de Córdoba*, 1901: 124)<sup>168</sup>, y vuelve a Córdoba en octubre de ese mismo año (Anónimo, *Diario de Córdoba*, 6/10/1900: [3]); las impresiones de ese viaje las recoge en el libro mencionado *Canarias* (1901). En agosto de 1901 marcha a Madrid para una estancia breve (Anónimo, *Diario de Córdoba*, 15/8/1901: [2]) y en septiembre de 1902 retorna a Córdoba, procedente de Málaga (Anónimo, *Diario de Córdoba*, 4/9/1902: [3]). En 1905 realiza un viaje a París que ilumina su pluma: el resultado son los poemas que se publican en el *Diario de Córdoba* con el título «Siluetas de París» (6/8/1905: 1). El 6 de agosto de 1907 marcha a Italia junto a los pintores Julio Romero de Torres y Francisco Iturrino (Anónimo, *Diario de Córdoba*, 7/8//1907: [2]) y este viaje provoca la escritura de una serie de sonetos que, junto a las traducciones que hizo de los sonetos de Michelangelo Buonarroti en 1920 (Ortí Belmonte, 1964: 4), forman *Sonetos de Miguel Ángel y Sonetos a Italia* (1964), publicado póstumamente. En el verano de 1917, junto a su sobrina Amparo Belmonte, lleva a cabo una estancia en Ávila (Anónimo, *Diario de Córdoba*, 28/10/1917: [2]) que también le inspira varios poemas, y tras ese verano, el 25 de octubre, fallece su hermana Elisa (Anónimo, *El Defensor de Córdoba*, 25/10/1917: [3]; Anónimo, *Diario de Córdoba*, 26/10/1917: [2])<sup>169</sup>. Según Ortí Belmonte, entre 1893 y 1929, también viaja a Portugal, a Londres y por casi toda España (1945: 17).

Su reconocimiento poético en España llega con su aparición en tres antologías: tomo II de *La rosa. Manojó de la poesía castellana formado con las mejores producciones líricas consagradas a la Reina de las Flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII Y XIX por los poetas*

---

Papelerías de Pedro de la Peña y Rafael Molina (Anónimo, 31/7/1898: 3). Esto indica, también, que los *Cuentos* de Gautier, sin datar, se publicaron antes de ese término.

<sup>167</sup> Alonso Cortés (1950: 88) da erróneamente 1898 como fecha de la segunda edición de la obra. Ortí Belmonte sí la data correctamente (1952d: 126).

<sup>168</sup> Tal y como indica la firma de varios de sus poemas, el 10 de julio estuvo en el Puerto de la Luz, en Las Palmas (Belmonte Müller, *Diario de Córdoba*, 15/11/1900: [2]); el 18 de julio continuó en Las Palmas (Belmonte Müller, *Diario de Córdoba*, 20/11/1900: [2]); y el 4 de septiembre se encontró en Puerto de la Cruz y La Orotava, en Tenerife (Belmonte Müller, *Diario de Córdoba*, 25/11/1900: [2]).

<sup>169</sup> El *Diario de Córdoba* (Anónimo, 28/10/1917: [2]) anuncia el regreso de Belmonte Müller y su sobrina «Amparito» el 28 de octubre, dos días después de la muerte de su hermana Elisa. Es probable que el viaje a Ávila se viese interrumpido por dicho fallecimiento.

de los dos mundos (1892) de Juan Pérez de Guzmán<sup>170</sup>; *La musa nueva. Selectas composiciones poéticas seleccionadas* (1908) de Eduardo de Ory; y *Parnaso español contemporáneo. Antología completa de los mejores poetas esmeradamente seleccionada* (1914) de José Brissa<sup>171</sup>. De la misma manera va a ser aplaudido como traductor participando en *La poesía francesa moderna* (1913), antología de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, traduciendo a Leconte de Lisle, y en la *Antología de líricos ingleses y angloamericanos* (1915-1924) de su amigo Miguel Sánchez Pesquera, traduciendo a George Crabbe, Ralph Waldo Emerson, Omar Khayyam (a través de Edward FitzGerald), Samuel Johnson, John Leyden, Alan Seeger, William Shakespeare, Algernon Charles Swinburne, William Wordsworth y a un anónimo<sup>172</sup>.

Según Ortí Belmonte, los últimos días de su vida los vivió «aislado y retraído. Veía triunfar a su alrededor nombres de un mérito ocasional. Su actitud fue el orgullo digno y consciente de su propio valer» (1945: 21). Este aislamiento se evidencia en los títulos de sus últimos poemas publicados en el *Diario de Córdoba*, donde el recogimiento espiritual y las ermitas cobran protagonismo, así como los poemas de temática cristiana<sup>173</sup>.

---

<sup>170</sup> El poema seleccionado en esta antología es «Rosas y perlas. A S. A. R. La Serma. Sra. Infanta Doña María Isabel. Apólogo inédito» (1892: 360-361). Manuel Reina, con el poema «La tragedia de la rosa. Boceto inédito» (1892: 367-368), y Salvador Rueda, con el poema «El rosal del pensamiento. Soneto» (1892: 370), también aparecen antologados.

<sup>171</sup> El poema seleccionado para ambas antologías es «Noche de luna» (Ory, 1908: 26; Brissa, 1914: 37). En la antología de Brissa también aparece Marcos Rafael Blanco Belmonte, con el poema «El orgullo de mi vida» (Brissa, 1914: 43-45), Manuel Reina, con el poema «La perla» (1914: 369), y Salvador Rueda, con los poemas «Cuerpo joven» y «La bandera de España» (1914: 403).

<sup>172</sup> Las traducciones de Crabbe, Emerson y Edward FitzGerald aparecen en el tomo II (1916); las de Samuel Johnson y John Leyden en el tomo III (1917); las de Alan Seeger, William Shakespeare y Algernon Charles Swinburne en el tomo V (1922); y las de William Wordsworth y el anónimo en el tomo VI (1923). El tomo I (1915), el tomo IV (1918) y el tomo VII (1924) quedan exentos de las traducciones de Belmonte Müller.

<sup>173</sup> «Dios» (26/8/1903: [1-2]), «En la Sierra de Córdoba» (16/12/1913: [1]), «Versos desde Linares para el Diario»: «La Nochebuena», «El Nacimiento» y «La Pascua» (5/1/1921: [1]), «Las tres Marías»: «María Cleophas», «María de Magdala» y «María de Nazaret» (25/3/1921: [1]), «Junto al Santuario de Linares»: «El jardín de San Fernando», «¡Rosas!» y «Las mariposas» (9/6/1921: [1]), «Junto al Santuario de Linares»: «Perspectiva», «El pino», «San Fernando y su Virgen» (23/6/1921: [1]), «Los cinco amores franciscanos (sonetos remitidos al certamen literario celebrado por los padres capuchinos)»: «La Eucaristía», «La Pasión», «La Inmaculada», «La Iglesia» y «El Pueblo» (27/10/1921: [1]), «En los Cuatro Postes» (19/10/1924: [1]), «En el Convento de la Encarnación» (22/10/1924: [1]), «Desde la sierra: La subida» (10/3/1925: [1]), «Desde la sierra: La fuente de la peña» (11/3/1925: [1]), «Desde la sierra: Las ermitas» (12/3/1925: [1]), «Desde la sierra: Los ermitaños» (13/3/1925: [1]), «Junto al Santuario de Linares: Plenilunio» (1/5/1925: [1]), «Junto al Santuario de Linares: La lluvia» (2/5/1925: [1]), «Junto al Santuario de Linares: El arroyo» (6/5/1925: [1]), «Junto al Santuario de Linares: En la cima de Torre Árboles» (7/5/1925: [1]), «Junto al Santuario de Linares: La ascensión al Cerro de Jesús» (21/5/1925: [1]) y «Longinos» (6/4/1928: [2]). Un mes después del fallecimiento de Belmonte Müller, el *Diario de Córdoba* publica «Tres sonetos póstumos de Guillermo Belmonte» (23/6/1929: [1]) de tema cristiano. La voluntad de huida espiritual se manifiesta también en *Entre la Nochebuena y el Carnaval*: «La realidad me ha herido muchas veces,

En 1927 cae enfermo, motivo por el cual justifica su ausencia a un homenaje al periodista cordobés Ricardo de Montis (Belmonte Müller, *Diario de Córdoba*, 12/2/1927: [1]). El año siguiente sigue convaleciéndose de su enfermedad (Anónimo, *Diario de Córdoba*, 19/1/1928: [2]), hasta tal punto que no puede conceder una entrevista al citado Ricardo de Montis «debido a que se encontraba enfermo y afónico» (Montis, *Diario de Córdoba*, 25/3/1928: [1]).

Muere el 7 de mayo de 1929<sup>174</sup>. El funeral se celebró en la capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba, acudiendo amigos e intelectuales cordobeses, así como su hermana Dolores y sus sobrinos Miguel Ángel y Vicente Ortí Belmonte, hijos de Dolores (Anónimo, *Diario de Córdoba*, 16/5/1929: [5]). Fue enterrado en el Cementerio de Nuestra Señora de la Salud, de Córdoba.

La voluntad de rescatar del olvido al poeta se inicia muy pronto. Ricardo de Montis recuerda su figura a través de dos anécdotas personales (*Diario de Córdoba*, 9/6/1929: [1]) y, el mismo Montis, en la sección «Necrológica» del *Diario de Córdoba* (16/2/1930: [1]) muestra una serie de notas biográficas de Belmonte Müller y repara en su olvido: «La muerte de don Guillermo Belmonte Müller pasó casi inadvertida para su ciudad natal, que ninguno de los honores a que era acreedor le ha tributado. Pero aún está a tiempo de reparar esta injusticia y esperamos que ha de repararla, siquiera imponiendo a una calle el nombre del poeta insigne»<sup>175</sup>. Asimismo, José Manuel Camacho Padilla, cuando ocupa el lugar que dejó Müller en la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba y, por tanto, en su discurso de ingreso, pide a la Academia que se recopilen las poesías de Müller para editarlas

---

como un monstruo que sale a devorarnos en el camino, y me ha obligado a refugiarme en el país de las quimeras. [...] toda esa miserable abyección me llena de santa cólera y hace que aparte los ojos de la sociedad que me rodea, levantándolos al cielo en busca de ese Dios infinito [...] reduzco cuanto puedo el círculo de la vida exterior, y me recojo y me aílo, bastándome para poblar mi soledad, un libro cuyas páginas vivifique el genio con sus lágrimas o sus ideas, una mujer en cuyos ojos resplandezca la llama del amor y un Cristo por cuyo cuerpo corra la sangre generosa, fuente que nos despierta la sed de los mayores sacrificios y eterno bautismo con que se purifica la humanidad» (1904: 9-11). Por otro lado, Ortí Belmonte se encarga de recopilar la poesía religiosa de Belmonte Müller en el *Boletín de la Real Academia de Córdoba* de 1952, bajo el título «Poesías de asuntos diversos» (Ortí Belmonte, 1952d) donde destacan los tres sonetos contenidos bajo el epígrafe «Desde Linares» y los cinco sonetos de «Desde la Sierra». Y en *Poesías: obras póstuma que comprende sus poesías religiosas, románticas y dedicadas* (Belmonte Müller, 1971), Ortí Belmonte saca a la luz, si no toda, buena parte de la poesía de temática religiosa de su tío: como ejemplo los treinta y cuatro sonetos de «En el Santuario de Linares» y los doce de «Desde la Sierra de Córdoba» que advierten el camino eremita y ascético.

<sup>174</sup> *La Voz: diario gráfico de información*, de Córdoba, comete el error de anunciar el fallecimiento del poeta a la edad de 47 años (Anónimo, 8/5/1929: [16]). En realidad, Belmonte Müller murió con 78 años.

<sup>175</sup> Este reconocimiento llega a finales de los años 60 con la proyección del barrio periférico de la Fuensanta, de Córdoba, donde se encuentra el «Pasaje Poeta Belmonte Müller».



en un libro y que se haga un estudio de su figura (Anónimo, *Diario de Córdoba*, 10/4/1930: [2]). Será su sobrino, Vicente Ortí Belmote, quien lleve a cabo este trabajo de recuperación y edición, encargándose de llevar a la imprenta las obras inéditas de su tío: *Sonetos de Miguel Ángel y sonetos a Italia* (1964), *Poesías: obra póstuma que recoge sus poesías religiosas, románticas y dedicadas* (1971), *Espuma y cieno: poesías de 1870 a 1886* (1973) y *Obeliscos y fosas* (1975), además de los poemas y traducciones recogidos en el *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba* (1934; 1952a; 1952b, 1952c, 1952d, 1952e).

#### 4.1.2. Traducción y poesía hacia el Modernismo.

Guillermo Belmonte Müller es autor de una amplia producción literaria que bebe del Romanticismo, tanto en la creación original (*Acordes y disonancias*, 1888; *Guajiras, cantares y pensamientos*, 1896; *Canarias*, 1901; *Entre la Nochebuena y el Carnaval (historias íntimas)*, 1904; y *Poesías*, ca. 1905), como en la traducción (*Las noches de Musset*, 1882; *Arria Marcela* de Gautier, 1883; *Porcia* de Musset, 1887; *Poemas de Musset*, 1894; *Cuentos de Gautier*, ca. 1896; y *La Ordenación: fragmento del poema Joselyn* de Lamartine, 1898). La crítica se ha detenido exclusivamente en su escritura de influencia romántica, así lo muestran los estudios de Alonso Cortés (1950), Alcalá (1954), Cossío (1960, II: 1104-1108), Torralbo Caballero (2010) y Atalaya (2015)<sup>176</sup>. Este hecho se debe a que la mayor parte de los textos del autor publicados en vida se sostienen en la tradición romántica y, por el contrario, sus traducciones de la poesía parnasiana, simbolista y decadentista, así como sus poemas escritos a la luz de dichas corrientes francesas, se editan póstumamente, salvando algunas de las traducciones de poetas parnasianos franceses que se publican en la prensa, pero nunca llegan, como las de influjo romántico, a recopilarse en un libro. Asimismo, muchas traducciones quedan inéditas. Es por ello que me he propuesto localizar esa obra parnasiana, simbolista y decadentista olvidada (la publicada en vida, la inédita y la póstuma) e indagar en un autor que se preocupa por difundir la poesía moderna francesa, en un proceso de lectura y traducción que da como resultado la renovación de su poesía original, evolucionando de la actitud romántica hacia el Modernismo.

---

<sup>176</sup> Marta Giné (1997a; 1997b) no recoge a Belmonte Müller en sus estudios sobre las traducciones de Gautier. Por otro lado, en el Portal digital de Historia de la Traducción en España y en su Diccionario Histórico de la Traducción en España, Irene Atalaya ofrece una interesantísima entrada sobre el Belmonte Müller traductor.

Si bien antes hay que recordar la predilección de la crítica por su romanticismo. Alonso Cortés (1950), Phillips (1986) y Atalaya (2015) advierten la influencia de Musset en Belmonte Müller: sobre *Acordes y disonancias* destaca Alonso Cortés que «todavía se dejaba llevar por imitaciones, incluso la de Musset, y ello le inclina a la preferencia de poesías dialogadas y a la elección de temas un tanto fútiles» (1950: 83-84); sobre el mismo libro, siguiendo la estela de Alonso Cortés, apunta Atalaya: «Aquí vemos claramente la influencia de Musset en unas poesías dialogadas como es el caso del poeta con sus musas en *Las noches*. Esto se contempla, por ejemplo, en uno de estos poemas, titulado “Variaciones sobre el amor”, donde aparece un intercambio entre la figura alegórica del poeta y varias jóvenes» (2015: 48); y Phillips advierte que el poema «Noche de luna» es de «innegable parentesco con Musset» (1986: 21). Hay que añadir que la admiración que Belmonte Müller siente por Musset es la que lo lleva a reconocerse escritor, más que por su poesía original, por sus traducciones del poeta francés, en una carta a Teodoro Llorente donde también confiesa sus lecturas románticas:

Con estas obras [*Las Noches* y los *Poemas*, de Musset], más que con mis poesías originales que han visto la luz muy de tarde en tarde y apenas han traspasado el círculo de mi ciudad natal, me presento a V. como humilde compañero en el palenque de las letras y me complazco en tributarle el homenaje de mi más profunda admiración por su intensa labor poética de que son fruto sus bellísimos libros, y muy especialmente el último en que nos da V. completa toda la producción lírica de Heine.

Muy grato me sería verme favorecido por V. con un ejemplar del mismo, el cual sería un nuevo título para aumentar la estimación que de antiguo le profeso y un lazo más estrecho para unir la brillante personalidad de V. a la delicada inspiración del vate alemán que posee como nadie el secreto de conmover el alma, y con Musset y Lamartine forma la Trinidad de mi religión poética (carta de Guillermo Belmonte Müller a Teodoro Llorente, fechada en Córdoba, 22 de marzo de 1909; en Corbín Llorente, 2013: 412-413)<sup>177</sup>.

Alonso Cortés es quien más profundiza, a través de un estudio contrastivo entre el original y la traducción, en *Las noches* y *Poemas* (*Rola, Namuna, El sauce, Porcia*) de Musset; un pionero y espléndido trabajo sobre las traducciones de Belmonte Müller que, sin embargo, no anota que el poeta cordobés confesó traducir *Les nuits* debido a la relación amorosa que

---

<sup>177</sup> La información sobre la correspondencia entre Belmonte Müller y Llorente se la debo a Irene Atalaya.

mantuvo con Josefina (hermana de su gran amor Camelia), quien, tras las lecturas compartidas de poetas románticos, le pidió que le tradujese esta obra de Musset:

Frecuentemente las ansias y las penas que nos devoraban, requerían un intérprete digno de nuestros corazones, y entonces leíamos a los poetas que más han amado y sufrido: a Lamartine, para extasiarnos con su divina composición *El lago*, en la que ha hecho inmortal un débil suspiro arrancado a su laúd por la felicidad desvanecida<sup>178</sup>; a Bécquer, con quien penetrábamos en el templo bizantino, para soñar con aquella mujer esculpida en el mármol de la tumba, a cuyo lado quería gozar del amor eterno y silencioso de la muerte; a Heine, para recorrer la sombría y espinosa selva de sus creaciones, buscando las flores de la ironía que absorben por su raíces amargo jugo y doblan su corola bajo el peso de las lágrimas; a Musset, sobre todos, por el que sentíamos un fraternal cariño.

Este poeta tenía para nosotros el atractivo de la juventud que había personificado, durante su vida, en las turbulencias y orgías de su imaginación, en la viveza de sus sensaciones, en la inseguridad de sus rumbos, en sus ideas contradictorias, en sus amores tan pronto nacidos como muertos, en las inquietudes con que se atormentaba, en la falta de experiencia de las relaciones del mundo, en sus prematuros desengaños y en sus alardes de escepticismo; cualidades todas, que encontrándose reunidas en su persona, le sirvieron para su popularidad, haciéndole simpático a todos y a cada uno de los que veían reflejado en él una parte de su espíritu. –Soy el poeta de la juventud –decía a su hermano Pablo: –debo morir con la primavera, y mi deseo sería no pasar de la edad de Rafael, de Mozart, de Weber y de la divina Malibrán. –Sus votos se cumplieron, y su vida, compuesta de amores renovados constantemente y de cantos que se sucedían, unos a otros, expresando sus embriagueces o sus melancolías, se acabó cuando se extinguían las ilusiones; pero antes que lo arrebatase la muerte, él que había sido el cantor de la alegría loca y del amor sin freno, se despojó del manto del sensualismo y descendiendo al santuario de su alma con la voz solemne y conmovedora de aquel que se despide del mundo, tuvo acentos para el amor noble, para la tranquila soledad, para lamentar la pérdida de las esperanzas y para cantar la poesía, único refugio de los soñadores. Sus *Noches* que, según el amante de Graciela, debieran escribirse en la vitela más fina y encerrarse en un marco de oro, fueron el testamento de su genio. Estas poesías, que nos causaban profunda emoción, quiso mi amiga que, a ratos, mientras estaba a su lado, las tradujera. Muchos de sus versos brotaron al calor de nuestros suspiros y caricias, y no pocas lágrimas le vi derramar sobre las estrofas terminadas. Colaboró, con vivas notas de sensibilidad, en ese trabajo que era un triple homenaje al talento, al infortunio y al amor, y el cual acabó de aproximarnos, haciendo que nos envolviese una ola de apasionada ternura (1904: 162-164)<sup>179</sup>.

---

<sup>178</sup> «El lago», de Lamartine, lo traduce Belmonte Müller para *La Lira Española* (16/6/1873: 3-4).

<sup>179</sup> El encuentro amoroso sobre las páginas de un libro, que utiliza Bécquer en la rima XXIX, invita a pensar en un recurso para la ficción literaria.

Cossío cita el estudio de Alonso Cortés sobre las traducciones de Belmonte Müller y afirma sobre las mismas «que son fieles y poéticas, pero a mí me importa menos aquilatar sus méritos que subrayar el autor a quien consagra todo su entusiasmo de traductor» (1960, II: 1104). Es decir, se va a ocupar del «autor», de la obra original, y no del traductor; un tipo de análisis que no ayuda a entender la obra en su conjunto, ya advertí que traducir es crear, que también se es autor traduciendo.

Torralbo Caballero se detiene en las traducciones inglesas. Considera que la oda «Sardanápalo» (*Obeliscos y fosas*, 1975)<sup>180</sup> de Belmonte Müller es una adaptación de *Sardanapalus, a tragedy* (1821) de Lord Byron y, además, ofrece un análisis comparativo entre las traducciones que Belmonte Müller realiza de los sonetos de Shakespeare y los originales del poeta inglés, resaltando lo siguiente:

It is clear that Belmonte Müller was an accomplished translator of Shakespeare, conveying his complex themes and messages whilst maintaining the poetic meter and spirit of the poems. He was amongst the first Andalusian translators to translate Shakespeare into Spanish, and more importantly, one of the first to translate Shakespeare as poetry, not as prose» (2010: 133)<sup>181</sup>.

Sin embargo, y pese a la evocación de cierto romanticismo, es difícil otorgarle a Belmonte Müller la etiqueta de «romántico». De ahí que la crítica en ocasiones la evite y en otras la acompañe con adjetivos. Kőrösi Albin en su antología, ya citada, de poetas españoles titulada *A spanyol költészet gyöngyei* (1895), no cataloga a Belmonte Müller como romántico, donde se encuentran el Duque de Rivas, Espronceda, Ventura de la Vega, Zorrilla y Arolas, sino que aparece bajo la denominación «Bölcselkedo költők» (como ya dije, «poetas sabios o filósofos») junto a Campoamor, Ventura Ruiz Aguilera, Núñez de Arce, Eusebio Blasco Soler, Acacio Cáceres Prat y Juan Tomás y Salvany.

---

<sup>180</sup> Este poema escrito en Córdoba en julio de 1882 (Belmonte Müller, 1975: 37), además de aparecer en la obra póstuma *Obeliscos y fosas* para el cual se escribió, se recoge en el *Boletín de la Real Academia de Córdoba* (Ortí Belmonte, «Obeliscos y fosas», 1952b: 97-103). También Rueda (1894: 12-13) seleccionó un fragmento de dicha oda para su prólogo a *Poemas (Rola, Namuna, El sauce, Porcia)* (1894).

<sup>181</sup> En cuanto a las traducciones inglesas románticas, Jonatan González García (2015) ha estudiado, comparándola con el original, la traducción que Belmonte Müller hace de «I am not One who much or oft delight» (*Poems, in Two Volumes*, II, 1807) de William Wordsworth, titulada «Junto al hogar» y publicada en el tomo VI de la *Antología de líricos ingleses y angloamericanos* (1923) de Miguel Sánchez Pesquera.

Roberto de Alcalá lo denomina «el último romántico» (1954) y Cossío «romántico rezagado» (1960, II: 1104-1108). Palenque (1990b: 54) advierte su condición de romántico rezagado y anacrónico en las páginas de *La Ilustración Española y Americana*. A esta etiqueta también recurrió su sobrino: el «último de los románticos españoles» (Ortí Belmonte, 1945: 5); «Belmonte y Müller, es un poeta del final del romanticismo, no en balde se le ha llamado el último romántico y con una dicción clásica, sonora, de verso pulido y elegante va dejando en sus estrofas, ante todo sus amores, fruto de su romanticismo y del ambiente de la época en que vivió, junto con impresiones de viajes, paisajes y temas religiosos» (Ortí Belmonte, 1971: 5). En el prólogo a *Obeliscos y fosas*, obra publicada póstumamente y que según su sobrino «contiene las poesías de fecha más antigua» (Ortí Belmonte, 1975: 7), señala el mismo:

La obra poética que hoy sale a la luz de *Obeliscos y fosas* fuera de los gustos y tendencias literarias de estos tiempos de Guillermo Belmonte Müller, hay que incluirla en los poetas del último período del romanticismo en que brillaron Campoamor y Núñez de Arce y contiene largos poemas sobre asuntos de personajes históricos, Alarico en Roma, Isabel la Católica, Almanzor, Cervantes que Belmonte y Müller trata con tono altisonante y versos sonoros y perfectos de rima y metro (Ortí Belmonte, 1975: 7).

Aunque, para ser exactos, su sobrino lo ubica entre dos generaciones, la del último periodo romántico y otra (marcadamente cordobesa) junto a Manuel Reina y Blanco Belmonte: «Belmonte Müller, pertenece sobre todo a la generación poética de Campoamor y Núñez de Arce, a quienes trató, y a la de su comprovinciano Manuel Reina y de sus paisanos Grilo, Ruano, Redel y Blanco Belmonte el más joven» (Ortí Belmonte, 1971: 5). Años antes lo sitúa fuera del Modernismo: «Belmonte y Müller es un poeta anterior a la gran y genial innovación que en la lírica castellana han introducido los grandes poetas americanos» (Ortí Belmonte, 1945: 21). Sin embargo, unas líneas más abajo señala el formalismo de sus producciones, recurriendo a la metáfora parnasiana del poeta-escultor: «todas están pulidas como un artístico marfil» (Ortí Belmonte, 1945: 21).

El propio Belmonte Müller define así su posicionamiento estético en la entrevista que le realiza Ricardo de Montis:

No me remuerde la conciencia de haber hecho, por snobismo o debilidad, ninguna clase de concesiones a los corifeos de la revolución en la métrica consagrada, los cuales han convertido el Parnaso en una barraca de feria; ni menos de haber oído, sin protesta, a los fatuos agoreros que

anuncian la próxima muerte de la forma poética, como si la poesía, virgen celeste, no buscara en la opulencia del verso un rico traje para presentarse al mundo (Montis, *Diario de Córdoba*, 25-3-1928: [1]).

Es decir, un autor, como iré despejando, inmerso en la renovación poética finisecular, aunque su postura ante el Modernismo sea ambigua, rechazando tanto a tradicionales como a modernos, en una actitud antimodernista (no hace concesiones a los corifeos de la revolución en la métrica consagrada) y, a la vez, modernista (la poesía busca la opulencia del verso y se posiciona en contra de los que ven ahí la muerte de la forma poética).

#### 4.1.2.1. En la senda modernista.

El carácter políglota de Belmonte Müller («como hombre fue de una vasta cultura, dominaba el latín, el francés, el italiano y el inglés», Ortí Belmonte, 1964b: 49; «auxiliándose del alemán y el francés tradujo [a Mickiewicz]», Ortí Belmonte, 1952e: 134), su educación artística (su madre, pianista, le enseña música y Romero Barros pintura) y su temprana voluntad de renovación literaria (manifiesta en la fundación y redacción de la revista *La Lira Española*, en la que me detendré a continuación) allanan su camino modernista, haciendo posible el encuentro con las nuevas poéticas francesas.

Descubre, así, su sensibilidad hacia la estética parnasiana, expresada en la correspondencia que mantiene con Lola Rodríguez de Tió. Esta poeta borinqueña, sabedora de la admiración de Belmonte Müller por Gautier, en una carta fechada el 12 de diciembre de 1893 muestra su disposición para que el poeta cordobés, residente en España, pertenezca a la «Capillita Gauteriana», a su «Colonia griega» en Cuba, donde se lee a Gautier, haciendo de intérprete el poeta cubano Aniceto Valdivia (quien se une, como tendré ocasión de comentar, a Manuel Reina para difundir la nueva poesía francesa en España):

Los domingos recibo por la noche a la gente *du grand ton* y por el día a los literatos íntimos, porque desde la *una* hasta las *ocho* de la noche nos consagramos a la lectura de Gautier el gran *Flico* de quien es Valdivia intérprete admirable porque está saturado de su admirable manera. Esas horas del domingo son deliciosas.

En estos tres meses últimos del año, hémosle dado el nombre a este adorable cuartito escritor que es donde nos reunimos los *fieles*, de *Capillita Gauteriana* y yo les respondo que Vd. si estuviera aquí sería de los *devotos asiduos* y rendiría culto a nuestras lecturas... desde luego aunque esté lejos es Vd. comprendido en el número de mi «*Colonia griega*».

Yo tengo un no sé qué especial para hacer que amen mis amigos todo lo que yo amo, así es que su nombre ya es simpático entre los *fieles* de *La Capillita Gauteriana* (en Ortí Belmonte, 1973b: 107-108)<sup>182</sup>.

Asimismo, el 29 de marzo de 1894, a propósito de la publicación de *Mi libro de Cuba* de Lola Rodríguez, Belmonte Müller confiesa su adscripción a la estética parnasiana y a la «Colonia griega» en el semanario de la Habana *El Figaro*, además de citar a Aniceto Valdivia:

He aquí el cuadro soberbio pintado por su deslumbradora fantasía: el vaso precioso que ha cincelado con el buril inimitable de los griegos; el armonioso Parthenon que ha levantado su Musa, según dice Valdivia en el elegante *Pórtico* que le ha construido.

No necesito decirle cuántas veces entraré en ese templo con artística y pagana adoración: ni el entusiasmo con que veré, entre las ofrendas de sus devotos y los coros clásicos de su *colonia griega*, elevarse el perfume de los pebeteros encendidos como los vapores azules de su inspiración consumida por el fuego sagrado ante el ara de la Poesía (en Ortí Belmonte, 1973b: 99-100).

Una nueva confesión, que muestra su conocimiento de la nueva poesía francesa, realiza en el prefacio a *Nebulosas. Poesías y artículos* (1898) de G. Núñez de Prado. Aquí, además de reconocerse lector de poesía extranjera al ver los «acentos bironianos» (1898: XIII) de Núñez de Prado y «su lira más sugestionada por las hipérbolos de Víctor Hugo que por los símiles de Lamartine» (1898: VI), hace gala de sus lecturas decadentistas: «La injusticia que reina en el orden físico y moral ha dejado una levadura de rebelión en su espíritu que parece haber recibido un soplo de Baudelaire, aspirando el perfume de sus *Flores del mal*, de Richepin, saturándose en sus *Blasfemias* y de Rollinat agitándose con sus *Neurosis*» (1898: XV).

---

<sup>182</sup> Las conversaciones y encuentros, a propósito de Gautier, entre Belmonte Müller, traductor y lector del poeta francés, y Lola Rodríguez se produjeron. Tanto es así que en *Entre la Nochebuena y el Carnaval*, Belmonte Müller recuerda que en la casa de la poeta puertorriqueña se encontraban «las Poesías de Teófilo Gautier» (1904: 142).

En relación a Aniceto Valdivia, en *La Diana*, revista dirigida por Manuel Reina y que estudiaré en el apartado dedicado a dicho poeta, el poeta cubano firma las primeras traducciones de Baudelaire en España, así como las primeras traducciones de *Les Névroses* de Rollinat, realizadas junto a Reina. Por tanto, la recepción parnasiana en el ámbito hispanohablante une Córdoba (Reina y Belmonte Müller) con Puerto Rico (Lola Rodríguez) y Cuba (Aniceto Valdivia). Asimismo, a la carta de Lola Rodríguez de diciembre, le precede otra fechada en septiembre de 1893, donde la poeta puertorriqueña muestra su admiración por otro gran receptor parnasiano como Salvador Rueda en una descripción simbolista del ejercicio poético: «Yo tengo pasión por sus versos. ¡Tienen tanto color! ¡Tanta luz! ¡Tanto perfume! [...]. ¡Ah! ¡Los poetas! ¡Qué magia, qué encanto poseen! Con solo mover sus invisibles notas penetran en lo más azul del alma que los comprende! Tienen el privilegio de hacer sentir un cariño que no ofende, que puede expresarse sin miedo de ser interpretado. ¡Es una atmósfera diáfana tan pura la que se respira en ese mundo ideal de ensueños! (en Ortí Belmonte, 1973b: 106-107).

Asimismo, en este prólogo tendrá tiempo para defender el arte, a la manera de su paisano Manuel Reina en «La legión sagrada», hablando del artista, del poeta que combate y muere por el ideal, de la «heroica y sagrada legión del arte» (1898: VI):

Si la vida es un campo de batalla y los hombres han sido creados para luchar constantemente desde que vienen al mundo sin saber en qué cuna se mecerá su primer sueño, basta que terminan su jornada ignorando en qué tumba han de dormir el sueño de la eternidad, nadie como el artista, y en especial el poeta, cumple de una manera tan dolorosa esta ley de su destino. Con armas poco templadas para la pelea, con el pecho desnudo para recibir toda clase de dardos, sufriendo el ultraje y la befa de sus semejantes, desgarrando sus pies entre las zarzas de los caminos, despojándose de la guirnalda de sus ilusiones para ceñirse una rama de laurel ensangrentado, llega a la cima de su penoso Gólgota y desde allí distingue más cerca el eterno ideal porque ha combatido; el ideal luminoso al que solo pudo arrancar algunas chispas para lanzarlas como lluvia estrellada sobre las oscuras sendas de la humanidad; el ideal que doraba sus sueños como un rompimiento de gloria; el ideal que ha sido su esperanza y su desesperación, su bandera y su sudario; ¡el ideal por quien ha vivido y ha muerto! (1898: VI).

Tanto las palabras de la reseña a *Mi libro de Cuba* como las del prefacio a *Nebulosas*, evocadoras, respectivamente, de la afiliación al Parnaso y de las lecturas decadentistas, van ligadas a la actitud del poeta cosmopolita que traduce y posee un amplio conocimiento de la literatura extranjera. Así, en el «Prólogo» a *Más cuentos* (1902), del autor nacido en Priego de Córdoba Pedro Alcalá-Zamora, Belmonte Müller ofrece una historia literaria del cuento moderno, derribando fronteras nacionales<sup>183</sup>:

Mucho ha cambiado la naturaleza del cuento desde las edades clásicas en que la primavera de las leyendas y los mitos produjo los dos encantadores idilios que han immortalizado en la tierra a la divina *Psiquis* y a los inocentes pastores *Dafnis y Cloe*. Ya no emplea los moldes atrevidos en que vaciaron sus picantes historietas Petronio y Boccaccio [*sic*], mezclando en raudal inagotable la gracia de la obscenidad; no forma como los de Cervantes, Quevedo y Hurtado de Mendoza, compleja trama, salpicada con las sales del ingenio, en que se descubren las picarescas fechorías de los rufianes, aventureros y libertinos; no se parecen a los que Perrault consagró a la niñez, abriéndole, por mediación de las hadas, las puertas de lo maravilloso, cuyo mundo recorrió, más tarde, Galand [*sic*], eslabonando inverosímiles narraciones, hasta tejer el resplandeciente collar de falsa pedrería que se titula las *Mil y una noches*; no reproduce, como en periodo cercano, las

---

<sup>183</sup> De la misma manera, como indicaré, Reina muestra una tradición literaria, la suya, que rompe cualquier frontera nacional.



pesadillas macabras ni las delirantes y trágicas fantasías que atormentaron el cerebro de Hoffmann, Balzac y Poe; no es el neurótico que suele presentirse en la actualidad, palpitando bajo los pliegues de satinado traje, con las morbosas voluptuosidades de Annunzio [sic], o el visionario, ceñido de áspera estameña, que publica las utópicas redenciones que relampaguean en los sueños de Tolstoi; no reproduce, en fin, los tristes cuadros de la naturaleza inclemente, ni la procesión de lúgubres y misteriosos fantasmas que pueblan las historias del Norte. El genio y la lengua del pueblo francés, depurados, embellecidos, merced a las evoluciones de las escuelas, a los nuevos derroteros del mundo intelectual y a la perfección de los procedimientos artísticos, ha creado el cuento moderno, el que hoy recorre en alas de la prensa todas las regiones cultas, el de trazos elegantes y proporciones armónicas, conciso, intencionado, fino, espiritual. Es una nueva y delicada flor, de penetrante aroma, abierta en el frondoso bosque de su literatura y que ha crecido con igual lozanía en la nuestra, aunque se distinguen sus hojas por la pompa y exuberancia que les presta el incomparable léxico castellano. Así es, que mientras la nación vecina se enorgullece de contar entre los mantenedores de tan precioso género, a Banville, Gautier, Daudet, Maupassant, Zola, Catule Mendes [sic], nosotros podemos colocar en frente de tan insignes maestros, a Alarcón, *Clarín*, *Fernanflor*, Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, Picón, dignos todos de ser sus rivales (8-9).

#### 4.1.2.1.1. *La Lira Española*.

La voluntad de renovación literaria de Belmonte Müller se percibe en *La Lira Española*. Esta revista, como ya he anotado, la funda el poeta cordobés en 1872 junto a Carlos Vieyra de Abreu. Así lo relata Pérez de Guzmán: «con Vieyra de Abreu fundó una revista literaria, *La Lira Española*, ingenua aspiración de dos jóvenes radiantes de gloria» (1892: 359). De esta manera, Viera de Abreu se convierte en director propietario, mientras que Belmonte Müller queda como redactor (Anónimo, *La Velada*, 15/2/1873, [4]). La revista se publica desde el 31 de octubre de 1872, los días 10 y 25 de cada mes, hasta el 25 de diciembre de 1873, llegando a 28 números y en casi todos hay traducciones. Juan Ángel Sierra traduce «*La Mano del Diablo*. Novela escrita en francés por Alfonso Karr» (31/10/1872: 1-3; 10/11/1872: 1-3), «*Alberto de Kerbriant*. Novela escrita en francés por Mery» (25/11/1872: 1-3; 10/12/1872: 3-6; 25/12/1872: 3-6) y «*Fiamma*. Novela escrita en francés por Emilio Souvestre» (10/1/1873: 4-5; 25/1/1873: 3-4; 10/2/1873: 4-5; 10/3/1873: 2-4; 25/3/1873: 6); Carlos Vieyra de Abreu «Amor sin esperanza (traducción del poeta portugués Sousa Viterbo)» (10/3/1873: 2-4) y «El fantasma del lago, por Sousa de Viterbo» (10/5/1873: 2-3; 25/5/1873: 3-4; 10/6/1873: 4-5; 25/6/1873: 3-4; 10/7/1873: 3-4; 20/8/1873: 3-4; 10/9/1873a: 1-2); y Belmonte Müller «Oblivio (traducción del poeta portugués Sousa Viterbo)» (25/2/1873b: 6), fechada el 22 de febrero de 1873, y «El lago (traducción de Lamartine)» (10/6/1873: 3-4), fechada en marzo de

1872, además del claro homenaje a «La femme» (*Recueils poétiques*, 1839) de Lamartine que supone el poema «La mujer» (25/6/1873: 4), fechado el 10 de agosto de 1872. La revista también reseña traducciones, como es el caso de «*Los Lusíadas*, poema épico portugués de Luis de Camoens, traducido en verso castellano por el señor conde de Cheste» (Iglesias, Abraham H., 25/4/1873: 4-5) y la «traducción de los poemas de Enrique Heine, *Intermedio*, *Regreso* y *Nueva primavera*, debida a la pluma del joven poeta jerezano D. Manuel María Fernández, redactor de *El Imparcial*» (Anónimo, 25/6/1873: 7-8).

Me detengo en Belmonte Müller y en el poema «La mujer», por su consciente vinculación con «La femme» de Lamartine, tal y como muestra la cita que antecede al poema y que recoge el comienzo de «La femme»: «O femme, éclair vivant dont l'éclat me renverse! O vase de splendeur qu'un jour de Dieu transperce!». En «La femme» Dios es testigo del amor entre la mujer y el hombre, mientras que en «La mujer» se vive un amor pagano que no conduce a Dios:

Mais c'est que le Seigneur, ô belle créature!  
Fit de toi le foyer des feux de la nature,  
que par toi tout amour a son pressentiment,  
que toutes voluptés dont le vrai nom est femme,  
traversent ton beau corps ou passent par ton âme,  
comme toutes clartés tombent du firmament!

Cette chaleur du ciel, dont ton sein surabonde,  
a deux rayonnements pour embraser le monde,  
selon que son foyer fait ondoyer son feu;  
lorsque sur un seul cœur ton âme le condense,  
l'homme est roi, c'est l'amour! Il devient Providence  
quand il s'épand sur tous et rejaillit vers Dieu! (Lamartine, 1839: 285-286).

¿Qué importa a dónde el viento nos envíe?  
Un puñado de tierra, algunas flores  
hallarán nuestros huesos que rocíe  
el ángel de los últimos amores.  
Virgen, mientras que el hombre sobre abrojos  
cruce este valle, de dolor cubierto,  
demandará una lágrima a tus ojos  
que fecunde la arena del desierto.

Mientras le quede un soplo de ternura,  
pidiendo ante tu imagen que le ampare,  
irá a encender la luz de la fe pura,  
irá a quemar incienso en tus altares (Belmonte Müller, 25/6/1873: 4).

A este amor pagano hay que sumarle una fatalidad que no encierra la mujer de Lamartine, una fatalidad que advierte aperturas a caminos decadentistas por los que viaja en *Espuma y cieno: poesías de 1870 a 1886* (1973) y que comentaré más adelante:

¿Qué es la mujer? Una deidad que encierra  
cuanto creó el espíritu en su vuelo;  
una frágil criatura de la tierra,  
una virgen que sueña con el cielo.  
Un ser que fabricó la fantasía  
en sus horas de insomnio y calentura;  
mezcla de bien y mal, de noche y día,  
de odio y de amor, de miel y de amargura .  
Una creación absurda que Dios quiso  
al hombre dar para suplicio eterno;  
un ángel que bajó del Paraíso,  
un demonio arrojado del infierno.  
Estatua que los dioses inmortales  
embellecieron, y en la tierra avanza  
llevando la urna donde están los males,  
que al salir dejan solo la esperanza.  
Mas ¡ah! que al verla el corazón suspira,  
y anhela su sonrisa sin agravios,  
y quiere respirar cuando respira  
el aliento encendido de sus labios.  
Y oír su voz de celestial ternura,  
y ver su seno palpitar violento,  
y sorprender bajo su frente pura  
la estela de un divino pensamiento (Belmonte Müller, 25/6/1873: 4).

Otro momento clave de Belmonte Müller en la revista, que apunta a la renovación lírica, es su traducción de «Oblivio» (*Rosas e Nuvens*, 1870) del portugués Francisco Marques de Sousa Viterbo (1845-1910), poeta de herencia romántica y de influencias parnasianas que se

dejan ver en la métrica. La traducción respeta los alejandrinos (7 + 7) del original y la rima ABAB, CDCD, EFEF, GHGH, y reproduce la figura romántica de «l'uomo fatale» que teorizó Mario Praz (2018 [1930]: 78-80)<sup>184</sup>, la voz que pide a la amada su olvido porque si no acabará condenándola, arrastrando al ángel amado a la perdición:

Esquece-te de mim. Deixa cair ao fundo  
a concha que uma vez subiu á flôr do mar.  
Volve outra vez, archanjo, ao teu ethereo mundo!  
Espelha em outra alma o céo do teu olhar!  
Deixa-me entregue á onda, entregue á tempestade:  
ha-de abrasar-me o raio em noites de terror.  
Eu nasci p'ra viver na immensa escuridade...  
sou reprobado da luz, sou reprobado d'amor!  
Não queiras arrancar-me ás sombras d'este abysmo;  
aparta-te de mim, ó redemptora luz.  
Não te queiras perder no immenso cataclismo,  
não te queiras magoar nos ferros d'esta cruz!  
Apaga-te, clarão. Estrella do meu norte  
não te humanises tanto! O mundo ha-de tornar  
essas azas de neve em pavilhão de morte,  
o teu marfineo seio em funerario altar! (Sousa Viterbo, 1870: 69-70)

Olvídame y arroja del mar en lo profundo  
la concha que otras veces subía a flor de mar;  
vuelve otra vez, arcángel, a tu impalpable mundo  
y en otra alma refleje su cielo tu mirar.  
Desafiaré las ondas, la tempestad bravía;  
el rayo ha de abrasarme en noche de terror:  
nacé para sumirme en noche honda y sombría;  
soy réprobo del día, réprobo del amor!  
No quieras de este abismo romper la sombra densa,  
huye de mis miradas ¡oh redentora luz!

---

<sup>184</sup> «Quel che Manfredo dice di Astarte (“Io l’amavo, e la distrussi!”) quel che Byron voleva poter dire di Augusta e di Annabella (si rilegga l’incantazione del *Manfred*), sarà la divisa degli eroi fatali della letteratura romantica. Essi seminano intorno la maledizione che pesa sul loro destino, travolgono come il simùn chi ha la disgrazia d’imbattersi in essi (l’immagine è del *Manfred*, III, 1); distruggono se medesimi, e distruggono le sciagurate donne cha cadono nella loro orbita. Il loro rapporto con l’amata è quello di un demone incubo verso la sua vittima. Il Byron dà la formula estrema del tipo d’uomo fatale delineato dallo Schiller nei *Räuber* e dallo Chateaubriand in *Réne*» (2018a: 78-79).

No quieras sepultarte en esta ruina inmensa,  
no quieras que te hieran los brazos de esta cruz!  
¡Apágate, luz! Astro que su fulgor me vierte,  
no te humanices tanto, que el mundo ha de trocar  
tus alas de alba nieve en pabellón de muerte,  
tu nacarado seno en funerario altar (Belmonte Müller, 25/2/1873b: 6).

De este modo, *La Lira Española* pone su mirada en el horizonte literario con un poema original de Belmonte Müller que supera el romanticismo de Lamartine y otro traducido en serventesios de versos alejandrinos por Belmonte Müller acorde a la forma clasicista, sin libertad métrica, y a la influencia parnasiana del original (perfección formal frente a la inspiración romántica). Un tipo de estrofa, por otro lado, muy usada por los parnasianos («Cariatides», «Le pot de fleurs», en *La Comédie de la Mort* (1838b) de Théophile Gautier; «Midi» en *Poèmes antiques* (1852) de Leconte de Lisle; «Pantoum» en *Les Vignes folles* (1860) de Albert Glatigny; «Le Rossignol» y «Le Marché de la Madeleine» en *Philoméla* (1863) de Catulle Mendès; «Ritournelle» en *Poèmes divers* (1869c) de François Coppée) y, después, por el Modernismo español.

Hay que añadir, finalmente, que la revista deja espacio a la inquietud por el estancamiento literario a través del manifiesto «La España Literaria» al que ya hice referencia: se trata de las «bases del proyecto de Asociación entre todos los escritores y amantes de las letras que, con este título, se ha iniciado por los distinguidos Sres. Belmonte Müller y Sánchez Pesquera, y secundado por gran número de jóvenes literatos, y sobre el cual llamamos toda la atención de nuestros suscritores, considerándolo como un pensamiento fecundo y trascendental para el porvenir de nuestras letras» (Belmonte Müller y Sánchez Pesquera, 10/9/1873: 8). El proyecto tiene 11 puntos. El primero dice así: «Procurar por medio de una continua propaganda despertar el sentimiento literario, ahogado por la multitud de obras que aborta el mal gusto y la corrupción reinantes, llevando un movimiento de reforma a todas las ramas de la literatura, y proteger, con el concurso de todos los escritores, a los genios nacientes de nuestra patria» (Belmonte Müller y Sánchez Pesquera, 10/9/1873: 8). El segundo punto: «Formar la Asociación solo con aquellos talentos que escriben para honra propia y gloria de la literatura, y con los amantes y aficionados que se interesen en el esplendor de nuestras letras» (Belmonte Müller y Sánchez Pesquera, 10/9/1873: 8). Y acaba así: «Creemos que con una sociedad constituida sobre estas sencillas bases, la literatura puede renacer, los autores encontrarán protección, y concluirá para siempre la odiosa tiranía de los editores y de los empresarios» (Belmonte Müller y Sánchez Pesquera, 10/9/1873: 8). En esta concepción de la

pureza de la literatura, en esta aspiración a un ideal literario que no sea manchado con la especulación de editores, hay un interés material: los escritores están protegiendo y reivindicando sus derechos, trabajan por reformar la literatura porque les preocupan las ganancias<sup>185</sup>.

Anotado este proceso de tránsito y esta predisposición renovadora, es momento para detenerme en la olvidada obra modernista de Belmonte Müller, ya sea traducción o creación original, atendiendo, como ya adelanté y en este orden, a la publicada en vida, a la que ha quedado inédita y a la que ha pasado del manuscrito a editarse póstumamente gracias a su heredero.

#### 4.1.2.2. Producción literaria publicada en vida del autor.

Este repaso tiene que comenzar con la obra traductora y, concretamente, con la participación del poeta en la revista que dirige Salvador Rueda, ya registrada en el apartado que dedico al autor malagueño. Así, el 13 de enero de 1895, en *La Gran Vía*, bajo el epígrafe «Cuatro sonetos traducidos expresamente para *La Gran Vía*» Belmonte Müller presenta «Los mercaderes (de Lecomte de Lisle [*sic*])», traducción que se recoge después en la antología *La poesía francesa moderna* (1913) de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, «El lecho (de J. María Heredia)», «Las danaidas (de Sully Prudhomme)» y «El lirio (de F. Coppée)», manteniendo magistralmente el ritmo de tono sin menoscabar el nivel semántico y ajustándose lo máximo posible al metro original (el soneto en alejandrinos franceses lo traduce en alejandrinos españoles)<sup>186</sup>, como se puede observar en los textos que acopio a seguido.

---

<sup>185</sup> En *El Álbum* (Belmonte Müller y Sánchez Pesquera, 20/9/1873: 4-5) también se publican estas bases y en la *Crónica de Badajoz* (Anónimo, 13/10/1873: [2]) se informa de dicho proyecto de asociación. Además, *La Lira Española* publica la carta de Fermín Herrán (25/9/1873: 3), *director de la Biblioteca Escogida*, a Carlos Vieyra de Abreu, para aplaudir la idea de Belmonte Müller y Pesquera, sumarse a ella y aportar una serie de observaciones.

<sup>186</sup> «Este metro [el alejandrino] está compuesto en la versificación francesa por dos hemistiquios de seis sílabas cada uno (es decir, un total de doce sílabas). Por su parte, el alejandrino español consta de catorce sílabas, repartidas en dos hemistiquios de siete, es decir una sílaba más por cada hemistiquio. La transformación se debe a que tanto los versos como los hemistiquios españoles siguen el modelo de terminación en sílaba llana, de manera que si un verso termina en sílaba aguda o esdrújula, es necesario sumar o restar una sílaba respectivamente (en el caso de terminación esdrújula, a efectos de rima, es la postónica la que se suprime). Dado que los versos y hemistiquios franceses adoptan la terminación en sílaba aguda (en el caso de que haya una sílaba postónica, no se pronuncia ni se la considera a efectos de cómputo silábico), todo metro francés debe trasladarse a la versificación española con una sílaba más en el caso de ser simple, o con dos sílabas más en el caso de ser compuesto (una sílaba por cada hemistiquio)» (Marín Hernández, 2001: 52-53). «La única diferencia, entonces, entre los metros de estas dos lenguas es la que introducen artificialmente las teorías métricas, que, a

Precisamente la primera traducción de Belmonte Müller en *La Gran Vía* se abre con uno de los maestros que fijan la estética y el sentir de la escuela parnasiana, Leconte de Lisle<sup>187</sup>, y un poema, «Los mercaderes» («Les Montreurs», *Poèmes barbares*, 1872)<sup>188</sup>, que funciona a modo de manifiesto, una apuesta por el arte puro: el poeta no quiere degradar su arte para convencer a un público estúpido, prefiere no ser comprendido y caer en el olvido a rebajar su poesía. Jamás será un mercader del arte, jamás el poeta bailará en el escenario de la vulgaridad con bufones y prostitutas, así que su respuesta a la sociedad mercantil y materialista pasa por encerrarse en la torre de marfil:

Tel qu'un morne animal, meurtri, plein de poussière,  
 la chaîne au cou, hurlant au chaud soleil d'été,  
 promène qui voudra son coeur ensanglanté  
 sur ton pavé cynique, ô plèbe carnassière!  
 Pour mettre un feu stérile en ton oeil hébété,  
 pour mendier ton rire ou ta pitié grossière,  
 déchire qui voudra la robe de lumière  
 de la pudeur divine & de la volupté.  
 Dans mon orgueil muet, dans ma tombe sans gloire,  
 dussé-je m'engloutir pour l'éternité noire,  
 je ne te vendrai pas mon ivresse ou mon mal;  
 je ne livrerai pas ma vie à tes huées,  
 je ne danserai pas sur ton tréteau banal

---

través de sus esquemas abstractos, suman o restan sílabas para adaptar la realidad física del verso al molde métrico que iguala las unidades rítmicas del poema. No existe diferencia acústica entre el alejandrino francés, por ejemplo, y el alejandrino español. No es exacto afirmar que el alejandrino francés es un dodecasílabo que se transforma en un metro de catorce sílabas cuando se traslada al español. Dejando al margen las diferencias que introduzcan las distintas fonéticas de estas dos lenguas, desde el punto de vista estrictamente métrico los alejandrinos franceses y españoles pueden considerarse metros prosódicamente equivalentes sin necesidad de adaptaciones de ningún tipo» (Marín Hernández, 2001: 210). Véase también Marín Hernández (2007).

<sup>187</sup> En el prefacio a *Poèmes antiques* (1852) defiende el arte por el arte y asienta las bases de la poética parnasiana. El poeta romántico que guía al pueblo y recibe su palabra (poeta-profeta) ha muerto, de ahí que ahora el poeta se refugie en el arte: «Ô poètes, éducateurs des âmes, étrangers aux premiers rudiments de la vie réelle, non moins que de la vie idéale; en proie aux dédains instinctifs de la foule comme à l'indéfférence des plus intelligents [...], que diriez-vous, qu'enseigneriez-vous? [...]. Vous n'êtes plus écoutés [...]. Aussi, êtes-vous destinés, sous peine d'effacement définitif, à vous isoler d'heure en heure du monde de l'action, pour vous réfugier dans la vie contemplative et savante, comme en un sanctuaire de repos et de purification. Vous rentrez ainsi, loin de vous en écarter, par le fait même de votre isolement apparent, dans la voie intelligente de l'époque» (Leconte de Lisle, 1852: VIII-X; citado en Feria, 2016: 45).

<sup>188</sup> Como apunta Miguel Ángel Feria, la primera publicación fue en «*Revue contemporaine*, 30 de junio de 1862. No vio la luz en las *Poésies barbares* de ese año, sino en la primera edición titulada *Poèmes barbares* (1872)» (2016: 183).

avec tes histrions & tes prostituées (Leconte de Lisle, 1872: 221).

Como animal que atado y herido y polvoriento,  
por medio de un sol cálido va aullando en su carrera,  
que muestre, el que así guste, su corazón sangriento  
por tus infames calles, ¡oh plebe carnicera!  
Para llenar de chispas tus ojos un momento  
y mendigar tus plácemes o tu piedad grosera,  
que del pudor divino y el dulce arrobamiento  
la luminosa túnica desgarré quien lo quiera.  
Yo, altivo, aunque sin fama, haré que en mi hondo osario  
la eternidad sepulte mis días infelices;  
no venderé mis sueños y penas a un falsario;  
no dejaré que nunca me aturda ni esclavices;  
ni iré a bailar, tampoco, jamás, a tu escenario,  
con cínicos histriones y abyectas meretrices (Belmonte Müller, 13/1/1895: [5]).

«Las danaidas» («Les Danaïdes», *Les Épreuves*, 1866) es un poema marcadamente parnasiano: existe una huida del presente, de lo social, hacia el mito grecolatino; además, es un poema muy descriptivo, que busca la plasticidad, el «ut pictura poesis» horaciano:

Toutes, portant l'amphore, une main sur la hanche,  
Théano, Callidie, Amymone, Agavé,  
esclaves d'un labeur sans cesse inachevé,  
courent du puits à l'urne où l'eau vaine s'épanche.  
Hélas! le grès rugueux meurtrit l'épaule blanche,  
et le bras faible est las du fardeau soulevé:  
«monstre, que nous avons nuit et jour abreuvé,  
ô gouffre, que nous veut ta soif que rien n'étanche?»  
Elles tombent, le vide épouvante leurs coeurs;  
mais la plus jeune alors, moins triste que ses soeurs,  
chante, et leur rend la force et la persévérance.  
Tels sont l'oeuvre et le sort de nos illusions:  
elles tombent toujours, et la jeune Espérance  
leur dit toujours: «Mes soeurs, si nous recommencions!» (*Sully Prudhomme*, 1872: 8).

La mano en la cadera y el ánfora llevando,



Anymona, Theana, Calidia y Agarea,  
 del pozo a donde acuden con ímproba tarea  
 el agua en los toneles sin fondo van echando.  
 De la urna el tosco filo les hiere el cuello blando,  
 y al peso que levantan, su brazo ya flaquea.  
 ¡Oh monstruo! En abrevarte sin fin se nos emplea:  
 ¿cuándo tu sed, ¡oh abismo! verás saciada? ¿Cuándo?  
 Se caen: les consume de su obra la tardanza;  
 mas la menor, que siente más suaves agonías,  
 les presta nuevos ánimos cantando una romanza.  
 Así a las ilusiones les pasa en nuestros días:  
 se caen, y enseguida la joven esperanza  
 les dice: —¿Comenzamos de nuevo, hermanas mías? (Belmonte Müller, 13/1/1895: [5])

La plasticidad también recorre «El lirio» («Le Lys», *Poèmes divers*, 1869c), otro poema que funciona a modo de poética, deteniéndose en la belleza de un collar, mientras al lado, olvidado, se marchita un lirio: «aislado, y cual si el grupo de joyas despreciara, / un noble y casto lirio marchitase en un vaso» (Belmonte Müller, 13/1/1895: [5]). Esto es, la autorreferencialidad del arte y el abandono de la imitación de la naturaleza: la autonomía del arte, el arte por el arte. Las joyas desprecian al lirio y el collar brilla más que cualquier reptil: «y no hay reptil dormido que arroje más chispeos / si el sol baña su dorso de esmaltes irisados» (Belmonte Müller, 13/1/1895: [5]):

Hors du coffret de laque aux clous d'argent, parmi  
 les fleurs du tapis jaune aux nuances calmées,  
 le riche et lourd collier, qu'agrafent deux camées,  
 ruisselle et se répand sur la table à demi.  
 Un oblique rayon l'atteint. L'or a frémi.  
 L'étincelle s'attache aux perles parsemées,  
 et midi darde moins de flèches enflammées  
 sur le dos somptueux d'un reptile endormi.  
 Cette splendeur rayonne et fait pâlir des bagues  
 éparses, où l'onyx a mis ses reflets vagues  
 et le froid diamant sa claire goutte d'eau;  
 et, comme dédaigneux du contraste et du groupe,  
 plus loin, et sous la pourpre ombreuse du rideau,  
 noble et pur, un grand lys se meurt dans une coupe (Coppée, [ca. 1870]: 61-62).

Del cofre azul de laca con clavos plateados,  
sobre el tapiz tejido de flores y trofeos,  
regio collar, que adornan dos lindos camafeos<sup>189</sup>,  
rueda en la mesa abriendo sus hilos nacarados.  
El oro en la luz tiembla; sus rayos matizados  
arrancan a las perlas continuos centelleos,  
y no hay reptil dormido que arroje más chispeos  
si el sol baña su dorso de esmaltes irisados.  
Entre esas refulgencias apenas se repara  
en las sortijas de ónice que lanzan brillo escaso,  
ni en los diamantes fríos cual gotas de agua clara.  
Y sobre el fondo rojo de un cortinón de raso,  
aislado, y cual si el grupo de joyas despreciara,  
un noble y casto lirio marchítase en un vaso (Belmonte Müller, 13/1/1895: [5]).

La traducción «El lecho» sitúa a Belmonte Müller como uno de los primeros traductores de José María de Heredia en España<sup>190</sup>. Sus traducciones del autor francés continúan el 20 de enero de 1895 en *La Gran Vía*. Así, de nuevo bajo el epígrafe «Cuatro sonetos traducidos expresamente para *La Gran Vía*» (20/1/1895: [4]), da a conocer «El samurái (de J. M. Heredia)», «Los conquistadores (de J. M. Heredia)», «El daimio (de J. M. Heredia)» y, además, «¡Duerme! (de Philp. Gille)». En los sonetos de Heredia luce el Parnasianismo a través de la recreación de la historia (no interesa el presente) desde la objetividad, se borra lo subjetivo para no contaminar los hechos históricos y llenar el poema de anacronismos como se hizo en el Romanticismo. Sirva de ejemplo «Los conquistadores» («Les Conquérants», *Les Trophées*, 1893) que conserva el sentido histórico del original a través de los nombres

<sup>189</sup> Como es sabido, los camafeos (*camées*) son claves en el imaginario parnasiano. Una de las obras que origina la estética parnasiana es *Émaux et Camées* (1852) de Gautier.

<sup>190</sup> José de Siles traduce antes «La siesta» (*La Época*, 19/8/1893: [4]) y «Maris Stella» (*La Época*, 30/8/1893: [4]). Siles es el primer traductor de Heredia en España, pero Belmonte Müller es el primer traductor de Heredia en métrica modernista en España, ya que, como profundizaré en el bloque dedicado al segundo de los poetas cordobeses aquí estudiados, Siles lo traduce en endecasílabos. Enrique Díez-Canedo, a propósito de su reseña a la traducción de *Los trofeos* de Heredia por Antonio de Zayas, habla de Belmonte Müller como uno de los primeros traductores de Heredia y señala que «publicó una docena de sonetos [de Heredia] muy notablemente interpretados» (*La Lectura*, noviembre de 1908: 306). Todos los poemas que traduce Belmonte Müller pertenecen a *Les Trophées* (1893), sonetos en alejandrinos franceses que vierte en alejandrinos españoles. A propósito de «El lecho», en el *Diario de Córdoba* (Belmonte Müller, 17/10/1905: [1]) y en el *Boletín de la Real Academia de Córdoba* (Ortí Belmonte, 1952e: 163) se ofrece otra versión diferente a la de *La Gran Vía*.

propios, aunque actualiza el topónimo, extendido por los cronistas de indias, que confunde las dos poblaciones de Palos de la Frontera y Moguer:

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,  
fatigués de porter leurs misères hautaines,  
de Palos de Moguer, routiers et capitaines  
partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.  
Ils allaient conquérir le fabuleux métal  
que Cipango mûrit dans ses mines lointaines,  
et les vents alizés inclinaient leurs antennes  
aux bords mystérieux du monde Occidental.  
Chaque soir, espérant des lendemains épiques,  
l'azur phosphorescent de la mer des Tropiques  
enchantait leur sommeil d'un mirage d'oré;  
ou penchés à l'avant des blanches caravelles,  
ils regardaient monter en un ciel ignoré  
du fond de l'Océan des étoiles nouvelles (Heredia, 1893: 109).

Cual salen los halcones del nido perezoso,  
nautas y aventureros, tras ímprobos faenas,  
de Palos, donde arrojan su orgullo, con sus penas,  
embárcanse con ánimo brutal y valeroso.  
Marchan a la conquista del oro fabuloso  
que guardan de Cipango las subterráneas venas,  
y los alíseos vientos inclinan sus antenas  
hacia las playas vírgenes de un mundo misterioso.  
De noche, imaginando su triunfo a cada aurora,  
el mar fosforescente del trópico cercano  
con áureos espejismos su sueño les decora;  
o echados en la proa están, desde temprano,  
viendo en un cielo ignoto, que a todos enamora,  
nuevas constelaciones subir del Océano (Belmonte Müller, 20/1/1895: [4])<sup>191</sup>.

---

<sup>191</sup> En el *Boletín de la Real Academia de Córdoba* se lee otra versión: «Saliendo como halcones del nido sanguinoso, / nautas y marineros, tras ímprobos faenas, / de Palos donde arrojan sus humillantes penas, / parten con heroísmo salvaje y ambicioso. // Lánzanse a la conquista del oro fabuloso / que guardan de Cipango las subterráneas venas / y los alíseos vientos les guían las antenas / hacia las playas vírgenes de un mundo misterioso. // Pensando por las noches en épicas auroras / el mar fosforescente del trópico remoto / llenaba de espejismos sus almas soñadoras: // O al ver las carabelas

La traducción (soneto en endecasílabos) del soneto original en alejandrinos franceses del libretista de ópera y dramaturgo francés Philippe Gille (1831-1901) se distancia de la línea traductora parnasiana de Belmonte Müller para la revista. Así, «¡Duerme!» absorbe el pesimismo de tono decadentista de «Dors!», poema que completa la atmósfera del apartado «Roses noires» de *L'Herbier* (1887):

Va, dors, ô pauvre mort, dans la tombe couché,  
ferme bien ton oreille au bruit qui vient de terre,  
et sous l'arbre fleuri qui sur toi s'est penché,  
dors sans te retourner, reste dans ton mystère!  
Si ton corps au tombeau pouvait être arraché,  
si tu pouvais un jour sortir de ta poussière,  
si tu pouvais entendre en un coin bien caché,  
si tu pouvais encor soulever ta paupière,  
tu frémirais d'horreur en étendant les bras,  
tu voilerais ton front du suaire et des draps  
en comptant ce qu'il faut de jours pour qu'on oublie!  
Une seconde mort viendrait glacer tes os,  
et tu refermerais les portes de la vie,  
ayant vu plus cruel que le ver des tombeaux! (Gille, 1887: 131-132)

Duerme en la tumba echado, pobre muerto;  
cierra al murmullo mundanal tu oído,  
y bajo el sauce lánguido y florido,  
en la noche sin fin, reposa yerto.  
¡Ay! Si dejases tu ataúd desierto;  
si te alzaras del polvo removido;  
si hablar de ti escuchases escondido,  
y se hubiesen tus párpados abierto;  
tu faz con el sudario cubrirías,  
lleno de horror, pensando en tus hermanos,  
que a olvidar llegan en tan pocos días.  
Y helándote de nuevo, con tus manos  
la puerta a la existencia cerrarías,

---

seguir su ruta en vano, / echados en la proa y en frente a un cielo ignoto / miraban astros nuevos subir del Océano» (en Ortí Belmonte, 1952e: 163).

¡pues viste algo más cruel que los gusanos! (Belmonte Müller, 20/1/1895: [4])

En este mismo número de *La Gran Vía*, en el epígrafe «Bibliografía», se reseña el libro *Poemas*, de Alfredo de Musset, y se aprovecha la ocasión para alabar al traductor de la poesía moderna francesa: «La “Biblioteca Universal” ha dado al público en uno de sus tomitos económicos, cuatro poemas de Musset: *Rola*, *Namuna*, *El sauce* y *Porcia*, traducidos por Guillermo Belmonte Müller, el cual es el más delicado intérprete, acaso, que existe hoy en España, del poeta citado, y además de los célebres poetas modernos de Francia» (Anónimo, 20/1/1895: [11]). Tras estas palabras anónimas se encuentra Salvador Rueda, director por entonces de *La Gran Vía*, quien, como destacó en la entrada dedicada al malagueño, encargó a Belmonte Müller la traducción de algunos poetas modernos franceses (Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Heredia, Coppée), tal y como anuncian los epígrafes «Cuatro sonetos traducidos expresamente para *La Gran Vía*»<sup>192</sup>.

Siguiendo en la prensa, el 4 de octubre de 1905, en el *Diario de Córdoba*, se da noticia de la muerte de José María de Heredia (Anónimo, 4/10/1905: [3]) y en números siguientes Belmonte Müller traduce, a modo de homenaje, algunos poemas del maestro francés: el 7 de octubre de 1905 «Marco Antonio y Cleopatra. I», «El Cydno. II» y «La tarde del combate. III», bajo el título «Tres sonetos de J. María Heredia» (7/10/1905: [2]); y el 17 de octubre de 1905 «Puesta de sol. IV», «El lecho. V», «A una ciudad muerta (Cartagena de Indias). VI» y «Brisa marina. VII», bajo el título «Sonetos de F. M.<sup>a</sup> Heredia [*sic*]» (17/10/1905: [1]). Salvo «Puesta de sol», «El lecho» y «Brisa marina», los sonetos, volcados en alejandrino español, recrean momentos históricos de forma objetiva.

---

<sup>192</sup> Retomo parte de lo analizado en el capítulo dedicado a Rueda para recordar que *Poemas* lo prologó Salvador Rueda, admirando a Musset y a su traductor e indicando cómo, en algunos momentos, la traducción supera al original: «La traducción que ha hecho Guillermo Belmonte y Müller, me parece de lo mejor que puede hacerse en esa clase de trabajos: *El Sauce*, sobre todo, dudo mucho que esté mejor escrito, en algunos pasajes, en francés, que en castellano, y es cuanto se puede decir a favor de un traductor» (1894: 12). Al aplauso de las traducciones «*Rola*», «*El Sauce*», «*Porcia*» y «*Namuna*» se sumó Rodolfo Gil: «Así, al leer y releer los poemas citados no sé qué admirar más en Belmonte Müller, si la brillante forma y facilidad dificultosa con que da vida y energía en la rica lengua de Cervantes a los hermosos y valientes conceptos, o la fidelidad, soltura y gallardía con que el traductor traslada las bellezas del original. Lado es este trabajo del vate cordobés que, desviándose de caminos trillados, ora bebiendo la poesía dentro de sí, ora buscando la inspiración y el arte en los modelos de la literatura universal, mantiene a gran altura el lábaro glorioso de nuestras tradiciones poéticas» (1896, II: 67). Igual admiración le produjo a Gil *Las Noches*: «Ha vertido del francés fiel y elegantemente *Las Noches* de Musset» (Gil, Rodolfo, 1892, I: 95). Asimismo, Manuel Reina, en una carta a su paisano fechada el 28 de noviembre de 1901 en Madrid, a propósito de la lectura de las páginas de *Canarias* que Belmonte Müller le envió, escribió: «admiro en ellas la brillante forma del renombrado traductor de “Las Noches” y “Namuna”. Sea enhorabuena y reciba un apretón de manos de su afmo. paisano y compañero que hace mucho tiempo le estima» (en Reina López, 2005: 1238).

Otras traducciones de poetas parnasianos las reparte Belmonte Müller igualmente en la prensa: «El pino (de Th. Gautier)» (*El Correo de Gerona*, 11/10/1893: [3]; *Diario de Tenerife*, 16/11/1893: [2]), «El lirio» de Coppée (*El Álbum Ibero Americano*, 28/2/1897: 94), «Mis ofrendas (de Catulo Mendes)» (*Diario de Córdoba*, 17/9/1897: [2]) y «El poeta y la plebe (de T. Gautier)» (*Diario de Tenerife*, 22/9/1914: [2]).

Además, Enrique Redel, en su reseña a *Guajiras, cantares y pensamientos* (1896) de Belmonte Müller, escribe: «Ha puesto en rima castellana las mejores composiciones poéticas de Víctor Hugo, de Lamartine, de Verlaine, de Leconte de Lisle, de Richepin, de lo más selecto y afamado de París, y últimamente, *Poemas* de Alfredo de Musset en la *Biblioteca Universal* que se publica en la corte» (*Diario de Córdoba*, 12/12/1896: [2]). Por tanto, en 1896 había traducido y publicado, según Redel, a Verlaine, Leconte de Lisle y a Richepin. Leconte de Lisle queda localizado en *La Gran Vía*, pero a Verlaine y Richepin no los he conseguido localizar. Quizá estos poemas perdidos sean los que Ortí Belmonte da a conocer en el *Boletín de la Real Academia de Córdoba*<sup>193</sup> de 1952: «Las voces (de P. Verlain [sic])» (1952e: 164-165), poema en versos alejandrinos (7 + 7) y heptasílabos, donde se enumeran las voces del pecado que morirán entre las voces de la oración y del amor a Dios; y «Sed insaciable (de J. Richepin)» (1952e: 172), soneto en endecasílabos donde el poeta, hastiado, confiesa su pesadilla circular: aunque lo consiguiese todo, se cansaría y sentiría sed por otra cosa. Sin haber identificado el original de Richepin, pero sí el de Verlaine, añado que la estructura del original de este último (poema XIX de la primera parte de *Sagesse*, 1880) se modifica tímidamente en la traducción: de las ocho estrofas en alejandrinos franceses (AABA, CCDC, EEFE, etc.) más el verso final en el mismo metro rimando con el verso suelto de la última estrofa, del original, a las siete estrofas que combinan alejandrinos y heptasílabos (AbaBA, CdcDC, etc.) más la última estrofa que añade un alejandrino más (ÑoñOÑO), de la traducción. Por tanto, se intenta respetar la estructura verlaniana, así como su contenido.

De la publicación en la prensa paso a la antología para resaltar la traducción de Belmonte Müller contenida en el tomo V de la *Antología de líricos ingleses y angloamericanos* (Sánchez Pesquera, 1922) titulada «Fragoletta» («Fragoletta», *Poems and Ballads*, 1866), original del poeta decadentista Algernon Charles Swinburne. En una nota al pie de la traducción se indica lo siguiente: «También traducido por Díez-Canedo» (Sánchez Pesquera, 1922: 342). De esta forma, parece que Belmonte Müller y Díez-Canedo colaboraron para traducir el poema de Swinburne.

---

<sup>193</sup> De ahora en adelante: *BRAC*.

El poema se detiene en la mujer fatal y su animalización (una mujer que esconde una serpiente en el cabello y sus pies son garras de pantera), un tema que, como tendré ocasión de analizar en este capítulo, está bien presente en *Entre la nochebuena y el carnaval* (1904) y en las obras póstumas *Espuma y cieno* (1973) y la traducción «La pesadilla de un asceta (de M. Rollinat)» (en Ortí Belmonte, 1952e: 165):

¿Cuál es, ¡oh Amor!, el nombre que te cuadra?  
¿Engendro del Dolor y la Alegría?  
Siendo ciego, ¿ves tú? ¿Puedes, sin sexo,  
hembra o varón, mostrarte cada día?

Ayer soñé, feliz, con unos labios  
y unas mejillas, en que vi agolpada  
la ambigua sangre de color de rosa  
de una rosa en su cáliz encerrada.

¿Qué campos fecundáronte, qué ramo  
te vistió, ¡oh misteriosa, oh rosa doble  
del rosal del Amor!, con esas hojas  
que a ver se inclina la paloma noble?

No la beso, temiendo que mi labio  
la oprima como un hálito angustioso  
y su vida se escape, y gota a gota  
se desangre su cáliz delicioso.

¡Oh deseo, sin fin, de mi ventura!  
¡Oh ventura, sin fin, de mi deseo!  
En ti mis ojos, como en ígnea boca,  
beben hallando perennal recreo.

Abre el cuello nacáreo, y cual paloma,  
dí, arrullando: «¿No tienes, Venus, hija,  
ni hoy, como un tiempo, alguna de tus Gracias  
sus bucles en la frente se ensortija?

Tu albo seno, tus rizos, tus sensibles

caderas, tus pies dignos de llevarte,  
tu extraño aspecto virginal, ¿no bastan  
para que vaya Amor a saludarte?

¿Qué saludo te hará? ¿Qué nombre nuevo  
capaz de herir el corazón humano  
te dará al acercarse a ti, insensible  
al Amor bello, y al Pudor, su hermano?

La boca de las vírgenes es fría;  
su seno muestra en paz rojos botones,  
y no deja su rubio o negro pelo  
más que una vez flotar por sus facciones.

Hay fuego, o vino, en tu purpúrea boca;  
tu seno estéril beso a mi albedrío;  
cámbiase nuestras almas de igual modo  
que nuestros labios, y este goce es mío.

Tú llevas en las trenzas, enroscada,  
una serpiente, que voraz resuella;  
mas la flor de tu amor, tu dulce boca,  
para besar y herir, aun es muy bella.

Cede y ámame ya; besa mis ojos;  
tu amor sacie mi boca. ¡En vano arguyo!  
No te levantas; en reposo quedas,  
como el amor que muere por el tuyo.

Mi cabeza oprimida con los brazos  
besó tu rostro con febril congoja,  
y donde el beso se nutrió de vida,  
allí tu sangre tiembla, cual flor roja.

—¡Oh, amargor de las cosas que hay más dulces!  
¡Oh, truncada canción de plañidera  
paloma! Ya el Amor quedó sin alas,



y son sus pies cual garras de pantera (en Sánchez Pesquera, 1922: 341-342).

Es destacable que la traducción consiga mantener intacta la tensión final del amor fatal presente en el poema de origen:

Thou hast a serpert in thine hair,  
in all the curls that close and cling;  
and ah, thy breast-flower!  
Ah love, thy mouth too fair  
to kiss and sting!

Cleave to me, love me, kiss mine eyes,  
sate thy lips with loving me;  
nay, for thou shalt not rise;  
lie still as Love that dies  
for love of thee.

Mine arms are close about thine head,  
my lips are fervent on thy face,  
and where my kiss hath fed  
thy flower-like blood leaps red  
to the kissed place.

O bitterness of things too sweet!  
O broken singing of the dove  
Love's wings are over fleet,  
and like the panther's feet  
the feet of Love (Swinburne, 1866: 96)<sup>194</sup>.

En cuanto a la poesía original de Belmonte Müller, Narciso Alonso Cortés, repara en el modernismo de uno de los poemas de *Acordes y disonancias* (1888): «Digna de nota es la titulada *Desencanto y Consuelo*, más que por su trivial asunto, por su versificación. Bien que divididos de dos en dos, los versos que la forman son análogos a los de catorce sílabas, de ritmo impar, que por entonces todavía no había introducido la métrica modernista» (1950: 85). En *Acordes y disonancias* también es de destacar (por situarse, junto a «Desencanto y

---

<sup>194</sup> Para la importancia de Swinburne en la escena decadentista, véase Praz (2018 [1930]: 361-376).

consuelo», en el marco romántico del libro, pero mirando al Modernismo) el poema titulado «Pigmalión y Galatea», mito que casa perfectamente con el postulado parnasiano de la búsqueda de ideal y belleza, la predilección por el arte. Extraigo unos versos:

Ya está: ningún defecto  
ve en su estatua: se acerca y se retira  
para buscar la magia del efecto,  
y al encontrar el ídolo perfecto  
exclama ufano: –¡La acabé!– y suspira (1888: 151)<sup>195</sup>.

Otros poemas, de influencia parnasiana, los publica Belmonte Müller igualmente en vida, pero los analizaré en los siguientes apartados, ya que se prepararon para formar parte de unos volúmenes que no llegaron a ver la luz durante la vida del autor. Ahí se encuentran «La catedral de Nuestra Señora», «El Arco de la Estrella», «El Louvre», «María Antonieta (delante de su retrato, en Versalles)», «La tumba de Napoleón» y «El bulevar», bajo el epígrafe «Siluetas de París» (*Diario de Córdoba*, 6/8/1905: [1]); «Las catacumbas», «Los palacios de la ciudad», «El foro romano» y «El Coloseo», bajo el epígrafe «Impresiones de Italia: Roma» (*Almanaque del Obispado de Córdoba*, 1908: LXXXIII-LXXXIV); «La ciudad alegre», «El balcón de Belveder», «La Venus Calipyga» y «La tumba de Virgilio», bajo el epígrafe «Impresiones de Italia: Nápoles» (*Diario de Córdoba*, 16/12/1911: [1]); y «La ciudad de las góndolas» (*El Noroeste de La Coruña*, 26/11/1911: [1]).

#### 4.1.2.3. Detalles de algunas obras inéditas.

Aquí doy noticia de la obra literaria de Belmonte Müller que ni él (en vida) ni su sobrino (tras su muerte) llegaron a publicar. Una obra formada por una serie de poemas destinados a

---

<sup>195</sup> Un empleo claramente modernista de este mito es el soneto «Pigmalión» (*Ritos*, 1899) de Guillermo Valencia: «En líbico marfil tañas tu sueño / de amor, la ninfa que tu ser exalta, / y entre labios de olímpico diseño / flores de perla tu buril esmalta. // Sufres; el bloque de mirar risueño / donde la fiebre de la vida falta / yace inmóvil: la sangre de tu dueño / bajo las curvas gélidas no salta. // Atiende el cielo tu clamor. “Resurge”, / Apolo clama; la beldad esquiva / tórnase carne y a la vida surge; // la besas bajo el ático plafondo, / y entre la red de su pestaña viva / hallas lo Azul sin límite ni fondo...» (Valencia, 1955: 101). Darío, en *Cantos de vida y esperanza* (1905), recordaba su poesía pasada así: «En mi jardín se vio una estatua bella; / se juzgó mármol y era carne viva; / un alma joven habitaba en ella; / sentimental, sensible, sensitiva // [...]. // Con aire tal y con ardor tan vivo, que a la estatua nacían de repente / en el muslo viril patas de chivo / y dos cuernos de sátiro en la frente» (Darío, 2014: 340).

agruparse en libros y que, salvo algunos dispersos en la prensa, resultan ilocalizables. Además, con fuentes manuscritas de las que solo he podido hallar el testimonio.

Comenzando por la creación original, sigo la pista en las palabras de Ortí Belmonte al descubrir el afán viajero de su tío:

Durante los años del 93 hasta el 7 de mayo del 29 en que murió, no dejó de hacer viajes a París, a Londres, a casi toda España, a Portugal, a Italia que recorrió varias veces, a Canarias y en todas partes recogía impresiones que llevaba después a inspirados versos. De las composiciones a las ciudades y monumentos de Italia, se puede hacer un voluminoso libro, de París y Ávila otro, de Canarias lo publicó en 1901 siendo el canto al Teide, a ese pico emergido de la misteriosa Atlántida, la más hermosa de las poesías de ese tomo (1945: 19).

El libro de Italia acabó publicándolo Ortí Belmonte, como señalo más abajo. Sin embargo, las composiciones de París y Ávila no llegaron a verse en un «voluminoso libro», sino que formaron parte, junto a poemas de asuntos diversos, de un ejemplar póstumo titulado *Poesías* (1971). De Ávila he localizado dos sonetos en la prensa<sup>196</sup>, cuatro sonetos en el *BRAC* de 1952<sup>197</sup>, y dieciocho sonetos en *Poesías* (1971)<sup>198</sup>, todos escritos durante la estancia de Belmonte Müller en Ávila en el verano de 1917 (Anónimo, *Diario de Córdoba*, 28/10/1917: [2]). De París he localizado seis sonetos: los publicados en el *Diario de Córdoba* (6/8/1905: [1]) y ya mencionados, que son los mismos que luego se recogen en el *BRAC* de 1952 y en *Poesías* (1971), lo que indica que o hubo más poemas dedicados a París o que su sobrino quiso exagerar su producción. Algunos sonetos dedicados a Ávila, como «La Catedral», La basílica de San Vicente», «Ante el sepulcro de Alfonso Madrigal, el Tostado» o «El mausoleo del Príncipe D. Juan», guardan un interés parnasiano al representar verbalmente obras escultóricas y arquitectónicas. De la misma manera, los sonetos de París, al igual que los de Italia, se detienen en el arte y practican la écfrasis: describen pinturas, esculturas y monumentos arquitectónicos como muestran los susodichos títulos. Sirva de ejemplo «María

---

<sup>196</sup> «En los Cuatro Postes» (*Diario de Córdoba*, 19/10/1924: [1]), «En el Convento de la Encarnación» (*Diario de Córdoba*, 22/10/1924: [1]).

<sup>197</sup> «A Santa Teresa» (en Ortí Belmonte, 1952c: 115), que aparece fechado: «Ávila julio 1917», «Al llegar a Ávila» (en Ortí Belmonte, 1952c: 115), «Las murallas» (en Ortí Belmonte, 1952c: 116) y «El mausoleo al príncipe Don Juan» (en Ortí Belmonte, 1952c: 116).

<sup>198</sup> «Mi oración» («Al llegar a Ávila» en el *BRAC* de 1952), «Las murallas», «En el paseo del rastro», «Al olmo de la plazuela de Santa Teresa», «El paso de la imagen de la transverberación del corazón de Santa Teresa», «En los cuatro postes», «La casa de la santa», «En el convento de la Encarnación», «A la pila de la iglesia de San Juan, el día 4 de abril de 1515», «La Catedral», La basílica de San Vicente», «Ante el sepulcro de Alfonso Madrigal, el tostado», «El mausoleo del Príncipe D. Juan», «El destronamiento de Enrique IV», «Jimena Vázquez», «El Rey Nalvillos», «Las Hervencias» y «A Santa Teresa».

Antonieta (delante de su retrato en Versalles)», écfrasis del retrato realizado por Élisabeth Vigée Le Brun, técnica muy utilizada por el Parnasianismo, la *transposition d'art* de la que hablaba Gautier:

El sombrero de plumas, la elegancia  
del traje azul abierto ante el redondo  
seno de nácar, el cabello blanco  
cuyas hebras aún llora el sol de Francia,  
dan a tu esbelto cuerpo la arrogancia  
que quisiste ocultar allá en el fondo  
del risueño Trianón, y un placer hondo  
hoy te causa una flor con su fragancia.  
¡Ay! Esa rosa que pretende en vano  
eclipsar el color de tu mejilla,  
dichosa fue, pues la cogió tu mano.  
Mas a ti, flor de lis, noble y sencilla,  
te afrentó el pueblo en tu furor insano  
y el verdugo te hirió con su cuchilla (6/8/1905: [1]).

Por otro lado, «El bulevar» se aleja del sentir parnasiano de los demás sonetos para describir la ciudad moderna (automóviles, coches, ómnibus, tiendas, cafés, bebedores de ajeno, prostitutas) como lo hiciese Baudelaire, como un *flâneur*:

Amplia calle con árboles frondosos  
en que lucen del lujo los derroches  
y en el cual automóviles y coches  
se mezclan con los ómnibus famosos:  
tiendas que en sus joyeros luminosos  
prenden a la beldad con áureos broches:  
cafés que tienen soles por las noches  
y conciertos y arrullos amorosos:  
mesitas exteriores donde agota  
el bebedor su ajeno o su cerveza,  
viendo bullir la multitud ignota;  
y mujeres de garbo y gentileza,  
cuyo pie, encarcelado en linda bota,  
hace perder a muchos la cabeza. (6/8/1905: [1]).

Centrándome ahora la traducción, parece que en 1896, según Rodolfo Gil, estaba terminando dos volúmenes de traducciones francesas para darlas a la imprenta, uno de ellos de poetas modernos:

Belmonte Müller, venciendo su indolencia, termina dos volúmenes de traducciones francesas, algunas de las cuales conozco. Forman un tomo los poemas de Alfredo de Vigny; y el otro selectas composiciones de los poetas que en nuestros días han florecido en la vecina república, acompañando a los trabajos un estudio de cada autor. Labor preciosa es la emprendida y llevada a cabo por el traductor de Musset, que no desperdicia ocasión en que trasladar a nuestra lengua las bellezas de la literatura universal, muy especialmente de la francesa (1896, II: 79-80).

En el prólogo a *Nebulosas. Poesías y artículos* (1898) de G. Núñez de Prado, a propósito de las buenas lecturas e influencias de este último, Belmonte Müller presume de sus traducciones y da noticia de que muchas se hicieron públicas antes de 1898, leyéndolas para amigos poetas y en los círculos literarios: «yo le he visto más de una vez entregarse a una admiración febril oyendo algunas de mis traducciones de Musset, Vigny, Coppée, Hugo, Lamartine y otros líricos franceses que figuran en la constelación de los inmortales» (1898: XVI). Entre esos «otros líricos» es probable que estén algunos poetas modernos.

La información sobre la producción traductora inédita continúa en *El Diario de Córdoba*. Ahí Ricardo de Montis explica cómo Belmonte Müller, para compensar esa frustrada entrevista (que ya mencioné) por encontrarse enfermo y afónico, envía unas notas biográficas y una relación de obras originales y traducidas, publicadas y preparadas para publicar. Copio las «preparadas para publicarse»: «Originales: “Obeliscos y fosas”, poesía; “Espuma y cieno”, poesía; “Poemas”; “Un centenar de Sonetos a Italia”. Traducidas: “Las Odas” de Horacio, verso; “Poetas franceses”, verso; “Sonetos” de Miguel Ángel Buonaroti [*sic*]; “Sonetos de Crimea” de A. Mickiewicz. (Montis, 25/3/1928: [1])». Belmonte Müller muere al año siguiente y con él esa prometida antología de poetas franceses, muchos parnasianos y simbolistas. Su sobrino aporta más datos al respecto:

De traducciones se imprimieron «*Las noches y Poemas*», de Musset y las prosas de «*Lais de Corinto*», de Dorby [*sic*], Goya de Matharón [*sic*] y cuentos de Gautier, quedando por darse a la imprenta unos tomos de poetas franceses desde Andrés Chenier, parnasianos y simbolistas, pasando por Hugo y Lamartine. Las odas de Horacio y sonetos de Miguel Ángel, comprenden otros dos

tomos y del más grande poeta polaco Mickiewicz, otro, que juntos vertimos del francés y que él después puso en verso (Ortí Belmonte, 1945: 19)<sup>199</sup>.

En el prólogo a *Poesías: obra póstuma que recoge sus poesías religiosas, románticas y dedicadas* (1971), Vicente Ortí Belmonte vuelve a recordar «sus inéditas traducciones de las Odas de Horacio» (1971: 6)<sup>200</sup>. Y, al mismo tiempo, advierte: «De traducciones del francés, ha dejado inéditos unos seis tomos de poetas desde Víctor Hugo a Mallarme [sic]» (1971: 6). Los mismos tomos que señala en el prólogo a *Obeliscos y fosas* (1975: 8). Dobra la cantidad de tomos de los que habla unos años antes, lo que hace dudar de la palabra de Ortí Belmonte con respecto al grueso de la obra traductora inédita: «Las traducciones francesas de Belmonte Müller son desconocidas por estar inéditas y de ellas pueden hacerse hasta tres tomos, que demostrarían la fidelidad y perfección a que llegó en este difícil género literario» (1952e: 134)<sup>201</sup>.

---

<sup>199</sup> En el apartado biográfico que desarrolla Ortí Belmonte en *Espuma y cieno* cambia las palabras finales de este texto: «y del más grande poeta polaco Mickiewicz, otro vertido de prosa francesa que puso en verso» (Ortí Belmonte, 1973a: 23). Deja todo el protagonismo de la traducción de Mickiewicz para su tío.

<sup>200</sup> Sin embargo, las odas de Horacio se llegaron a publicar en la prensa. Unas traducciones en las que destaca la utilización de una métrica predominantemente modernista. En el *Diario de Córdoba*: «A Delio (Horacio, Oda III, Lib. III)» (17/12/1912: [1]), dodecasílabos (6 + 6) y decasílabos; «A Lice (Horacio, Oda XIII, Lib. IV)» (11/1/1913: [1]), dodecasílabos (6 + 6), hexasílabos y eneasílabos; «A Ligurino (Horacio, Oda X, Lib. IV)» (12/1/1913: [1]), soneto de versos endecasílabos; «A Clöe (Horacio, Oda XXIII, Lib. I)» (14/1/1913: [1]), pentasílabos arromanzados; «Vaticinio de Nereo sobre la ruina de Troya (Horacio, Oda XV, Lib. I)» (31/1/1913: [1]), cuartetos arromanzados: endecasílabos con versos de pie quebrado en heptasílabos; «A Mercurio (Horacio, Oda X, Lib. I)» (7/2/1913: [1]), dodecasílabos (7 + 5); «A Mecenas (Horacio, Oda I, Lib. I)» (23/4/1913: [1]), endecasílabos; «A Aristio Fusco (Horacio, Oda XXII, Lib. I)» (4/5/1913: [1]), cuartetos sin rima: endecasílabos con versos de pie quebrado en pentasílabos; «A Sextio (Horacio, Oda IV, Lib. I)» (12/5/1913: [1]), hexadecasílabos (8 + 8) y dodecasílabos; y «Apotheosis de Rómulo (Horacio, Oda III, Lib. III)» (15/5/1913: [1]), endecasílabos arromanzados o romance heroico. En el *Progreso: diario político y de información* vuelve a publicarse «A Sextio (Horacio, Oda IV, Lib. I)» (22/5/1913: [1]). Y en *Córdoba. Semanario Independiente*: «A mi lira (Horacio, Oda XXXII, Lib. I)» (19/8/1916: 5), soneto en alejandrinos. En el *BRAC* de 1952, Ortí Belmonte recoge «A Septimio. Horacio (Oda VI. Lib. II)» (en Ortí Belmonte, 1952e: 135), cuartetos arromanzados: endecasílabos con versos de pie quebrado en heptasílabos; «A Póstumo. Horacio (Oda XIV. Lib. II)» (en Ortí Belmonte, 1952e: 136), dodecasílabos (6 + 6) y decasílabos con rima arromanzada; «La vida del campo. Horacio (Epodos, II)» (en Ortí Belmonte, 1952e: 137), estrofas de cuatro versos: rima encadenada y consonante de endecasílabos con endecasílabos y heptasílabos con heptasílabos; y «Horacio y Lidia (Oda IX. Lib. III)» (en Ortí Belmonte, 1952e: 139), mismo metro que el anterior; además de «El amor. Oda de Safo» (en Ortí Belmonte, 1952e: 135), cuartetos arromanzados: endecasílabos con versos de pie quebrado en pentasílabos. Según Ortí Belmonte, Belmonte Müller «tradujo en su totalidad» (1952e: 134) las odas de Horacio.

<sup>201</sup> Ortí Belmonte resalta la «fidelidad y perfección» de las traducciones de Belmonte Müller, algo en lo que la prensa ya reparó en vida del poeta. Así *El Globo* destacó a Belmonte Müller como «fiel traductor de los líricos franceses del pasado» (Anónimo, 15/6/1901: [2]). Además, con motivo de su muerte, *El Heraldo de Madrid* no obvió su capacidad traductora: «Tradujo magistralmente poemas de Musset y cuentos de Teófilo Gautier» (Anónimo, 19/5/1929: [4]).

#### 4.1.2.4. Producción póstuma.

En cuanto a la obra póstuma, será Ortí Belmonte quien se encargue de seleccionarla y publicarla. Atestigua «una gran producción poética en su mayor y mejor parte inédita y que dejó preparada para editarla por algún mecenas, alguna corporación local o nacional. Sería una gran lástima que se perdiera para la literatura española» (1964b: 49), y añade: «Preparados para editar existen tres tomos de poemas originales titulados “Espuma y cieno”, “Obeliscos y fosas” y “Poesías varias”» (1964b: 49). Además, confiesa, ante la Real Academia de Córdoba, por qué quiere dar a conocer textos inéditos de su tío: «Yo cumplo con un deber filial al presentar ante esta Academia la obra de un hombre a quien debo lo poco que soy, y sobre todo, el gusto por la poesía y el arte, sin el cual la vida carece de su goce más puro» (1945: 21). Así edita *Sonetos de Miguel Ángel y Sonetos a Italia* (1964), *Poesías* (1971), *Espuma y cieno* (1973), *Obeliscos y fosas* (1975) y algunas creaciones originales y traducciones recogidas en varios números del *BRAC*. A continuación, fijo mi comentario en algunos poemas del *BRAC* de 1952, así como de los libros *Sonetos de Miguel Ángel y Sonetos a Italia* y *Espuma y cieno*.

##### 4.1.2.4.1. *Boletín de la Real Academia de Córdoba* de 1952.

En el *BRAC* de 1952 Ortí Belmonte recoge, a la luz de la écfrasis parnasiana, los sonetos a París, ya mencionados, y algunos sonetos a Italia. Además, hace convivir las traducciones de poetas clásicos y románticos (entre ellos Safo, Horacio, Shakespeare, Miguel Ángel, Heine, Mickiewicz, Lamartine, Hugo<sup>202</sup>, Musset, Desbordes-Valmore, Millevoye, Hégésippe Moreau y Félix Arvers), con las de Gautier, Sully Prudhomme, Heredia, Verlaine, Rollinat, Auguste Barbier, Armand Silvestre, Mendès, Victor de Laprade, Coppée, Richepin, Baudelaire y Banville.

De los cinco poemas de Mickiewicz que agrupa Ortí Belmonte, me detengo en el soneto «Bagtehesaraï (de Mickiewicz)» («Bakczyrsaraj», *Sonety Krymskie*, 1826), donde Belmonte Müller consigue volcar al español el orientalismo en clave decadentista que irradia el

---

<sup>202</sup> Belmonte Müller muestra que era lector de Victor Hugo. En el poema «No te he visto morir», escrito entre 1875 y 1876, dedicado a Camelia y publicado póstumamente por su sobrino en *Espuma y cieno* (1973), dice: «Lejos de ti me hallaba: entre las sombras / gemir oía el céfiro nocturno / al tenue resplandor de una bujía / que mil fantasmas arrojaba al muro / leía melancólico y doliente / el poema LA MORTE de Víctor Hugo» (Belmonte Müller, 1973: 77).

poema<sup>203</sup>. Esta y las demás traducciones de *Sonetos de Crimea* que lleva a cabo el poeta cordobés (traducidas desde el francés, como avancé en «Radiografía de los traductores» y he reflejado en los comentarios de Ortí Belmonte) respetan la forma de los poemas originales: el alejandrino, que penetró desde Francia en la métrica polaca<sup>204</sup>:

Desierto está el alcázar: sus amplios corredores  
ya los Pachás sumisos no limpian con su frente,  
ni los divanes sirven de trono o confidente:  
la sierpe y la cigarra son únicos señores  
Rompiendo una clemátide los vidrios de colores  
de la mansión humana se ampara lentamente,  
e igual que en el palacio de Baltasar riente  
el nombre *Ruina* escribe con sus modestas flores.  
En el salón que estuvo por el harén poblado,  
luce marmórea fuente que el tiempo ha respetado,  
y así, llorando perlas, murmura noche y día.  
—Amor, fortuna, gloria, ¿qué fue tanta opulencia?  
Vivir más que mis ondas pensasteis y ¡oh demencia!  
ya no existís, y sigo llorando todavía (en Ortí Belmonte, 1952e: 147).

De José María de Heredia reúne tres sonetos ya vistos en la prensa («Puesta de sol», «El lecho» y «Los conquistadores»), y uno más: «A una estatua rota» («Sur un Marbre brisé», *Les Trophées*, 1893), donde una estatua de mármol, olvidada y recubierta de musgo, recibe un rayo de sol para iluminar su belleza. El soneto consigue, otra vez en relación a Heredia, acercarse al ritmo de tono y al verso original, así como reproducir el poema marmóreo en el que, como una estatua, sin vida, solo se manifiesta el Arte, la Belleza atemporal:

La mousse fut pieuse en fermant ses yeux mornes;  
car, dans ce bois inculte, il chercherait en vain  
la Vierge qui versait le lait pur et le vin  
sur la terre au beau nom dont il marqua les bornes.

---

<sup>203</sup> «La melancolía de Mickiewicz emociona todavía desde algún soneto, ya descarada y elegantemente simbolista» (Tortajada, 2000: 9).

<sup>204</sup> «Los *Sonetos de Crimea*, siendo espléndidos poemas orientalistas, son también, desde el corsé impuesto por el tintineante y yámbico alejandrino al gusto del XVIII francés, unos grabados profundos de la épica y la elegía románticas» (Tortajada, 2000: 9). No he recogido, como en otros casos para su comparación, el poema original del autor traducido por haberse hecho la traducción desde un texto francés que no he podido localizar.



Aujourd'hui le houblon, le lierre et les viornes  
qui s'enroulent autour de ce débris divin,  
ignorant s'il fut Pan, Faune, Hermès ou Silvain,  
à son front mutilé tordent leurs vertes cornes.  
Vois. L'oblique rayon, le caressant encor,  
dans sa face camuse a mis deux orbes d'or;  
la vigne folle y rit comme une lèvre rouge;  
et, prestige mobile, un murmure du vent,  
les feuilles, l'ombre errante et le soleil qui bouge,  
de ce marbre en ruine ont fait un Dieu vivant (Heredia, 1893: 154).

Cerró piadoso el musgo sus ojos lastimeros,  
pues ya no ha de encantarlos, cruzando la espesura  
la virgen que regaba con vino y leche pura  
la tierra en que él ponía su nombre en los linderos.  
El lúpulo y la hiedra que invade los senderos  
hoy ciñen ese trozo divino de escultura,  
sin ver si es de Silvano, Pan o Hermes la figura,  
en cuya frente cuelgan sus vástagos ligeros.  
Mirad: un rayo oblicuo besando ese tesoro,  
pone en su faz borrosa dos órbitas de oro;  
la viña alegre ríe cual boca purpurina;  
y él céfiro suave, la hierba floreciente,  
la sombra que se aleja y el sol cuando camina,  
de un mármol destrozado han hecho un dios viviente (Belmonte Müller en Ortí Belmonte,  
1952e: 164).

De los dos poemas que ofrece de Maurice Rollinat destaco «La pesadilla de un asceta (de M. Rollinat)» («Le Cauchemar d'un Ascète», *Les Névroses*, 1883), aquí lo macabro y los horrores físicos de la muerte advierten la influencia de Baudelaire. El soneto en alejandrino francés del decadentista Rollinat pasa a un soneto en endecasílabos en la traducción y revela una mujer fatal, una mujer serpiente:

La vipère se tint debout sur ma savate,  
me fascina, fondit sur moi du premier coup,  
et se laissant glisser de ma tête à mon cou,  
me fit une onduleuse et sifflante cravate.

Puis elle déroula ses longs anneaux; et fou,  
tout mon corps, possédé du monstre à tête plate,  
ressentit au milieu d'une brume écarlate  
la froide ubiquité d'un enlacement mou.  
Mais voilà que la bête, humectant son oeil louche,  
prit des seins, des cheveux, des membres, une bouche,  
et resserra ses noeuds d'un air passionné:  
«Oh! redeviens serpent! hurlai-je, horrible dame,  
j'aime mieux, si je dois mourir empoisonné,  
cent morsures d'aspic qu'un seul baiser de femme!» (Rollinat, 1883: 98).

Se alzó a mis pies la víbora afrentosa,  
dejóme fascinado y sin resuello  
y al primer salto se enroscó a mi cuello  
silbando enardecida y ondulosa.  
Sentí luego envolver su piel lustrosa  
y sus anillos de vivaz destello  
y erizárame al punto sentí el vello  
con su frialdad intensa y pegajosa.  
Mas de pronto aplacó su vista fiera,  
tuvo senos y boca y cabellera  
y dio abrazos con íntimo embeleso.  
Sigue, infame beldad, siendo serpiente,  
y en mí claven cien áspides su diente,  
más bien que darme una mujer un beso (Belmonte Müller en Ortí Belmonte, 1952e: 165).

De Armand Silvestre presenta otros dos poemas. Mención especial merece el soneto en endecasílabos «Su cuerpo (de Armand Silvestre)» (soneto IX de «Sonnets payens», *Rimes neuves et vieilles*, 1866) por la utilización de una metáfora cercana a la del poeta-escultor propia del Parnasianismo. En este caso, el poeta es un alfarero que quiere convertir en Arte el cuerpo de una mujer para que no muera (en el original: «Je sauverai ton corps de l'oubli», 1866: 21), reconociendo el sentir parnasiano del arte eterno que sobrepasa la fugacidad del hombre: «Y de tu cuello que ornan bucles de oro, / un ánfora sacar: así se evita / que muera tu beldad que tanto adoro» (en Ortí Belmonte, 1952e: 167). El original está en alejandrinos franceses y la primera palabra del soneto es un nombre de mujer, Rosa, que se omite en la traducción. Asimismo, la diosa Venus cambia a Afrodita y se elimina la alusión, del segundo

cuarteto del original, a Filomena y a la idea de que lo tallado es un poema, lo que viene a decir que la fusión de la poesía con las artes plásticas, propia del Parnasianismo, tiene más fuerza en el original:

Rosa, je veux mouler deux coupes sur ton sein,  
pour enivrer mes yeux de leur beauté jumelle,  
et, comme un nourrisson qui pend à la mamelle,  
y boire lentement le doux sang du raisin.  
Sur ta croupe je veux mouler un grand bassin  
où l'art du ciseleur savamment entremêle  
des femmes et des fleurs –un étrange dessin–  
tout un poème, ainsi qu'un chant de Philomèle!  
sur ton col où ta main laisse choir tes cheveux  
J'imiterai l'amphore à la courbe suave.  
Je sauverai ton corps de l'oubli, car, je veux  
qu'en retrouvant l'argile où ta forme se grave,  
un poète s'écrie aux âges inconnus:  
ce trésor fut pétri sur le corps de Vénus! (Silvestre, 1886: 20-21)

Quiero en dos copas modelar tu seno  
para extasiarme ante su igual tamaño,  
y allí beber el vino todo el año,  
cual infante cogido a un pecho lleno.  
Después formar con el perfil heleno  
de tus amplias caderas un gran baño,  
fantasía marmórea, idilio extraño  
de hadas y flores en paisaje ameno.  
Y de tu cuello que ornan bucles de oro,  
un ánfora sacar: así se evita  
que muera tu beldad que tanto adoro.  
Y viendo el barro que tu forma imita,  
dirá un vate mañana: Ese tesoro  
¡es el molde del cuerpo de Afrodita! (Belmonte Müller en Ortí Belmonte, 1952e: 167)

De Baudelaire exhibe un poema tantas veces utilizado como puerta de la modernidad poética: «La carroña (de C. Baudelaire)» («Une charogne», *Les Fleurs du mal*, 1857). Las estrofas de cuatro versos impares alejandrinos franceses rimados y cuatro versos pares

octosílabos rimados del original, en la traducción resultan estrofas de cuatro versos impares endecasílabos rimados y cuatro versos pares heptasílabos rimados:

Recuerda lo que vimos una hermosa  
mañana, vida mía:  
junto al camino, en tierra pedregosa  
un cadáver yacía  
con las piernas desnudas, cual ramera,  
sudando acre veneno,  
y con infecto olor dejando fuera  
el impúdico seno.  
El sol que ardía sobre tal horrura  
iba a cocerla al punto  
a fin de devolver a la natura  
más que esta diole junto.  
Miraba el cielo el esqueleto abrirse  
como una flor de Mayo  
y tanta fetidez llegó a sentirse,  
que te causó un desmayo.  
Sobre el vientre las moscas se agitaban  
y larvas en manojos  
como espeso betún se deslizaban  
por los yertos despojos.  
al bajar y subir cual onda henchida  
o revolar zumbando  
parecía aquel cuerpo cobrar vida  
e irse multiplicando.  
Y una música alzaba esa ralea  
como el agua y el viento  
o el grano que en la criba se voltea  
con raudo movimiento.  
Perdió el cuerpo su forma transitoria  
mostrándose a la vista  
como un sueño que acaba de memoria  
en el lienzo el artista.  
Y tras cercana piedra un can inquieto  
aguardaba, enojado,

poder asir de nuevo al esqueleto  
 el trozo abandonado.  
 ¡Ay! cual ese montón, pestilencia  
 tú serás, amor mío,  
 luz de mis ojos, sol de mi existencia  
 ángel de mi albedrío.  
 Así serás cuando entres, confesada,  
 en tu sepulcro y sientas  
 florecer sobre ti la grasa helada  
 en medio de osamentas.  
 Di entonces a las larvas, si percibes  
 su asqueroso contacto  
 que en cuerpo y alma en mi memoria vives,  
 ¡Oh mi amor putrefacto! (en Ortí Belmonte, 1952e: 173-174)

La concisión del verso, respecto del original, hace que se pierdan elementos descriptivos como la mañana de verano de la primera estrofa: «Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme, / ce beau matin d'été si doux: / au détour d'un sentier une charogne infâme / sur un lit semé de cailloux» (Baudelaire, 1857: 66); un recurso temporal que explica los sudores, el sol que cuece el cuerpo y el olor nauseabundo de los versos posteriores. Más interés tiene la moderación que ejerce la traducción en la radicalidad expresiva de Baudelaire: en el último verso de la segunda estrofa, Belmonte Müller prefiere dejar fuera «el impúdico seno» a «son ventre plein d'exhalaisons» (Baudelaire, 1857: 66); y en el primer verso de la quinta estrofa se elimina lo pútrido del vientre, pasando de «Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride» (Baudelaire, 1857: 67) a «sobre el vientre las moscas se agitaban».

Finalmente, reparo en otro de los poemas traducidos por Belmonte Müller que rescata Ortí Belmonte. Se trata de «La pobreza de Rothschild (de F. de Banville)», traducción de «La Pauvreté de Rothschild» (*Occidentales*, 1875) de Théodore Faullain de Banville. La métrica del original se distribuye en estrofas de dos versos impares alejandrinos franceses rimados y dos versos pares hexasílabos rimados; sin embargo, en la traducción son estrofas de dos versos impares endecasílabos no rimados y dos versos pares heptasílabos rimados. Es un poema contra el materialismo burgués: el poeta se considera rico porque tiene la belleza, y considera pobre al banquero, Rothschild<sup>205</sup>, porque pasa su vida encerrado contando dinero, lo que no le permite sentir la belleza. Al poeta le importa poco que el tiempo sea oro, él prefiere

<sup>205</sup> Se trata de la conocida familia de banqueros, de origen judeoalemán. En el XIX uno de los linajes de banqueros y financieros más influyentes.

reflexionar sobre qué literato es mejor, pensar en las musarañas, «besar a la Pereza». Por tanto, se alude aquí a la libertad del poeta, frente a la esclavitud del dinero. Una defensa del Arte frente al materialismo burgués, propio del Parnasianismo:

Esperando la letra que le giran  
de Hannover cada mes,  
me decía, con lástima, en la calle:  
¡Qué pobre Rotschild es!  
Pegado a la pared cual Belisario,  
sin un céntimo ruin  
la pobreza de Rotschild lamentaba  
con un pesar sin fin.  
¡El tiempo es oro! Ya lo sé, ¿qué importa?  
Yo, sin nada que hacer  
puedo entonar canción al dinero,  
la prensa no leer,  
cual buey que el sol calienta, en las estúpidas  
musarañas pensar,  
y decir que Corneille supera a Laya  
y a Legouvé y Ponsard<sup>206</sup>:  
puedo hacer versos a mis nietos todos,  
y en dulce languidez  
besar a la Pereza cuanto guste  
un día y hasta diez.  
Mío es París, desde el café de Rico,  
a donde siempre voy,  
al teatro en que Dupuis y Alfonsa cantan<sup>207</sup>:  
por eso rico soy.  
Pero Rotschild no entiende de sonido,  
desdeña hasta el fumar  
y nunca se le ve de su pupitre  
la vista levantar.  
Cuando el carro del sol abre cien puertas,  
y canto con placer

---

<sup>206</sup> Pierre Corneille (1606-1684), Jean-Louis Laya (1761-1833), Gabriel-Marie Legouvé (1764-1812) y François Ponsard (1814-1867), reconocidos dramaturgos franceses.

<sup>207</sup> Joseph-Lambert Dupuis (1833-1900), tenor francés conocido como José Dupuis; y Alphonse-Virginie-Marie Dubois (1803-1888), soprano francesa.

al despertarme, sus manguitos verdes  
 él se empieza a poner.  
 Mientras yo toco celebrando a Cloris,  
 mí pífano o laúd,  
 él escribe guarismo tras guarismo  
 con febril inquietud.  
 Suma una cuenta ¡oh Dios! de mil millones,  
 que ni cabe soñar,  
 y si un céntimo falta, el pobre tiene  
 que volverla a empezar.  
 ¡Oh Monselet! mientras que tú devoras  
 en casa de Bignón<sup>208</sup>,  
 dice el cajero a Rotschild: –Tenéis cuentas  
 que echar, señor Barón.  
 ¡Qué pobre es Rotschild! A Lagny no ha visto,  
 ni a él alegre lo ven:  
 solo aquí es rico Glatigny [*sic*] el poeta<sup>209</sup>  
 y Montjoye también.  
 Musa, ¡qué pobre es Rotschild! En el bosque  
 jamás el sol tomó,  
 por eso una limosna algunas veces  
 quisiera darle yo (en Ortí Belmonte, 1952e: 174-175).

El método traductor se vuelca en la extranjerización, manteniendo, sin ninguna *amplificación*, todas las referencias culturales, a excepción del río Aqueronte: «O Monselet! tandis que, bravant l’Achéron, chez Bignon tu t’empiffres» ([ca. 1890]: 11). Pero también se recurre a la domesticación, huyendo de la literalidad en la traducción de la expresión idiomática «bayer aux corneilles» por «pensar en las musarañas»: «cual buey que el sol caliente, en las estúpidas / musarañas pensar» para traducir «me tenir au soleil chaud comme un oeuf couvé, / et, bayant aux corneilles» ([ca. 1890]: 9). Hay que destacar que Belmonte Müller deja sin traducir una estrofa, aquella de más contenido erótico: «Je puis voir en troupeaux, menant dès le matin / les Amours à leurs trouses, / des drôlesses de lys, de pourpre et de satin, / brunes, blondes et rousses» ([ca. 1890]: 10).

<sup>208</sup> Charles Monselet (1825-1888), dramaturgo, novelista y crítico gastronómico francés.

<sup>209</sup> Albert Glatigny (1839-1873), poeta influido por el parnasianismo de Banville.

#### 4.1.2.4.2. Sonetos de Miguel Ángel y Sonetos a Italia.

Este libro, publicado en 1964, se compone de dos partes: las traducciones de los poemas de Miguel Ángel y los sonetos originales dedicados a ciudades de Italia. Respecto a la primera, en el prólogo, habla Ortí Belmonte del año en el que su tío tradujo estos sonetos y su correspondencia con el estilo del 98: «Estos sonetos, por primera vez fueron traducidos al castellano por el poeta cordobés Belmonte Müller en el año 1920 y han permanecido inéditos hasta el momento actual en que se publican y en ellos podrá apreciar el lector la elegancia de la versión, clásica, correcta, sonora, como componía la generación del 98» (1964a: 4). No todos eran inéditos, algunos ya aparecieron previamente en el *BRAC* de 1934 y en el de 1952<sup>210</sup>. La admiración por el poeta-escultor Miguel Ángel es muy del gusto parnasiano: ya Gautier muy tempranamente encomia al escultor italiano en poemas como «Terza rima», «Dédain» y «Cariatides», de *La Comédie de la Mort* (1838b); y Heredia en *Les Trophées* (1893) dedica un poema a «Michel-Ange» (1893: 153), al igual que Auguste Barbier, poeta incluido en el segundo volumen de *Le Parnasse contemporain* (VV. AA., 1871), al que Belmonte Müller traduce y aparece en el *BRAC* de 1952 con el soneto «Miguel Ángel (de A. Barbier)» (en Ortí Belmonte, 1952e: 167) y también con otro dedicado a Rafael<sup>211</sup>. La atemporalidad de la escultura y el arte, que sobrepasan al hombre, se repiten en estas traducciones, motivos en sumo grado parnasiano:

¿Cómo, gentil señora, aunque lo pruebe  
larga experiencia, una carnal figura  
esculpida en la piedra alpestre y dura  
sobrevive el autor que espira en breve?  
El efecto a la causa a hundir se atreve  
y el arte es vencedor de la natura:  
lo sé bien, por mi amada la Escultura  
y porque me traiciona el tiempo aleve.  
Acaso conquistamos larga vida  
si nuestra faz con nuestro amor, el arte

---

<sup>210</sup> En el de 1934 a propósito de un amplio estudio de Vicente Ortí Belmonte sobre la obra de Michelangelo titulado «Impresiones de un viaje a Italia: Miguel Ángel como escultor, pintor y poeta» (1934: 23-41), acompañado de imágenes, fechado el 17 de noviembre de 1931 y leído como conferencia en la Diputación provincial en el cursillo de Artes organizado por su presidente D. José Guerra Lozano. Y en el de 1952 incluidos en el epígrafe dedicado a las traducciones.

<sup>211</sup> Los originales de Barbier se localizan en *Iambes et Poèmes* (1841): «Michel-Ange» (1841: 123-124) y «Raphaël» (1841: 143-144).



en piedra o lienzo, deja concluida.

Y a los mil años se podrá admirarte,  
decir cuán bello fuiste, cuán querida,

y cómo no fui loco al adorarte (Belmonte Müller, 1964: 15).

En lo referente a los *Sonetos a Italia* conviene señalar que fueron fruto de un viaje a dicho país. Ortí Belmonte da dos fechas de esta partida. La primera es en 1912: «El viaje que en la primavera de 1912 hizo por toda Italia Belmonte Müller, le inspiró un libro de cien sonetos, en metros distintos y en que describe sus impresiones ante las ciudades, los monumentos, las pinturas y esculturas de ese país del arte. De fecha posterior son sus sonetos sobre París» (1952c: 103). La segunda es en 1920: «el italiano, que le permitió traducir sonetos de Miguel Ángel que junto con los cientos dedicados a monumentos y ciudades de Italia, que visitó en 1920 en compañía de Julio Romero y de Torres y el pintor Iturrino, ha publicado en 1964 la Real Academia de Córdoba» (1971: 6). Ambas fechas son erróneas, pues el viaje a Italia se realiza el 6 de agosto de 1907 junto a Julio Romero de Torres, tal y como informa el *Diario de Córdoba*: «Ayer salieron de esta capital el inspirado poeta don Guillermo Belmonte Müller y los notables pintores don Julio Romero de Torres y don Francisco Iturrino, que se proponen hacer una excursión a las principales poblaciones de Italia, para admirar sus bellezas artísticas. Les deseamos feliz viaje» (Anónimo, 7/8/1907: [2]). Durante esa estancia escribe los *Sonetos a Italia*. Además, en el *Almanaque del Obispado de Córdoba* (1908: LXXXIII-LXXXIV) publica, como ya he anotado, varios poemas bajo el epígrafe «Impresiones de Italia: Roma», y en el *Diario de Córdoba* (16/12/1911: [1]) hace lo mismo bajo «Impresiones de Italia: Nápoles», lo que indica que la fecha no puede ser 1912 ni 1920 porque los poemas salen a la luz antes en la prensa. Otro error de Ortí Belmonte es fechar los sonetos de París después de los de Italia, ya que en el *Diario de Córdoba* (6/8/1905: [1]), como he apuntado, bajo el epígrafe «Siluetas de París», Belmonte Müller presenta los seis localizados. Por tanto, se publican antes de 1907, antes de su viaje a Italia, pudiendo afirmar que marcha primero a Francia, luego vuelve a España y seguidamente parte hacia Italia<sup>212</sup>.

En estos *Sonetos a Italia* se encuentra el Belmonte Müller más parnasiano. Su sobrino afirma: «Algunos críticos, han visto en sus poesías influencias del Parnaso francés que tanto

---

<sup>212</sup> No quedan ahí las imprecisiones, en este caso debido a las erratas de imprenta inadvertidas: en los «Datos biográficos» (Ortí Belmonte, 1964b) incluidos en *Sonetos de Miguel Ángel y Sonetos a Italia* se fecha *Acordes y disonancias* en 1882 (siendo en 1888); *Las noches*, de Alfredo de Musset, en 1888 (siendo en 1882); y *Poemas*, de Musset, en 1888 (siendo en 1894). Igualmente en el «Prólogo» a *Poesías religiosas, románticas y dedicadas* se señala: «Las Noches y poemas de Musset fueron publicados en 1888» (Ortí Belmonte, 1971: 6).

admiraba» (Ortí Belmonte, 1971: 6). En el *ABC* de Madrid J. G. M. (José García Mercadal) reseña el libro y dice así:

Belmonte Müller no se limitó entonces a traducir los magníficos sonetos de Miguel Ángel [...], sino que, de modo original, nos dejó la crónica sentimental de su viaje por Italia, en versos rotundos y macizos, tocados del modernismo todavía imperante en la época. Todo guarda entonación y unidad en estas páginas: la arquitectural estructura de los versos de Miguel Ángel; la entonación obsesionada por la muerte que los caracteriza, común con la vivencia cordobesa del traductor; su expresión admirativa y como abrumada por el pasado de Italia y de Roma; las marmóreas estrofas de Belmonte Müller (23-6-1966: 119).

Junto a *Joyeles bizantinos* (1902a) y *Retratos antiguos* (1902b), de Antonio de Zayas (el reputado traductor de José María de Heredia), *Sonetos a Italia* es uno de los poemarios españoles que mejor absorben la lírica parnasiana, aunque no se consigue eliminar del todo el yo poético (no resplandece un Arte puro sin contaminar por la emoción y el subjetivismo del autor). Se compone de noventa y nueve sonetos efrásticos (no cien, como dice Ortí Belmonte): descripciones de las pinturas, esculturas y obras arquitectónicas más famosas de toda Italia. Por tanto, una obra que se suma a la tradición parnasiana española que forman los sonetos en verso alejandrino de *Joyeles bizantinos*, sujetos en la plasticidad descriptiva de paisajes y monumentos orientales, los sonetos en verso endecasílabo de *Retratos antiguos*, que evocan célebres retratos pictóricos, y los sonetos, igualmente en verso endecasílabo, de *Apolo. Teatro pictórico* (1911) de Manuel Machado, que son «pinturas a pluma, o poesías a pincel» (Machado, 1913: 73) sobre grandes cuadros de la Historia de la Pintura. Una tradición, por otro lado, que no se entiende sin Salvador Rueda y el recorrido parnasiano de los sonetos en endecasílabos de la serie «Mármoles», de *Piedras preciosas (Cien sonetos)* (1900), dedicados a obras de arte: «Moisés, de Miguel Ángel», «La Venus de Médicis», «El Hermes» de Praxíteles, «La Victoria de Samothracia», «El friso» del Partenón, «El Laoconte», «Los caballos del carro del Sol» del frontón del Partenón, «La Venus de Milo», «La Venus en el baño», «El Cefiso» de Fidias, «El Fauno con los platillos», «Torso de Belvedere (Hércules)», «Las Parcas (Kloto, Lachesis y Athropos)» del frontón de Oriente del Partenón, «Cariátide», «Cabeza de Júpiter (Zeus)», «Las metopas», «La Venus de Canova», «La Venus de Falconieri», «Deméter (Ceres de Gnido)», «Niños danzando en torno al dios Pan (Relieve en marfil)» y «Crátera».

Dicho esto, paso a profundizar en la estética parnasiana de esta obra de Belmonte Müller. En primer lugar, el minucioso cuidado formal de los *Sonetos a Italia* se observa en la métrica

y en la estructura de los mismos. Así, el conjunto de poemas se abre con un soneto en heptadecasílabos (8, acento en 4.<sup>a</sup>, + 9, acento en 2.<sup>a</sup> y en 5.<sup>a</sup>) titulado «A Italia» y se cierra con otro en endecasílabos compuestos (6 + 5). El resto se agrupan por ciudades y en torno a una métrica común: Génova, tres sonetos en alejandrinos con acento en 3.<sup>a</sup>; Turín, tres sonetos en decasílabos; Milán, seis sonetos en hexadecasílabos (8 + 8) con acento en 3.<sup>a</sup>; Padua, dos sonetos en tridecasílabos (7, acento en 3.<sup>a</sup>, + 6, acento en 2.<sup>a</sup>); Venecia, diez sonetos en dodecasílabos (6 + 6); Florencia, dieciséis sonetos en endecasílabos; Bolonia, tres sonetos en pentadecasílabos (5 + 5 + 5); Roma, veintidós sonetos en alejandrinos; Parma, dos sonetos en heptasílabos con acento en 3.<sup>a</sup>; Asís, cuatro sonetos en tetradecasílabos; Nápoles, catorce sonetos en dodecasílabos (7 + 5); Pompeya, seis sonetos en octosílabos; y Pisa, seis sonetos en decasílabos compuestos (5 + 5).

En el soneto de apertura «A Italia» Belmonte Müller fija la labor ecrástica que va a llevar a cabo en estos poemas:

Salve, país, en que el genio su antorcha encendió. Al visitarte  
traigo de lejos la ofrenda con fe y entusiasmo tejida  
que en tus sagrados altares anhela una vez en su vida  
depositar el que siente la magia sublime del Arte.  
Mi corazón y mis ojos unidos tendré al contemplarte;  
descolgaré venturoso mi lira hace tiempo dormida  
y si en sus débiles cuerdas aún hallo una nota escondida  
celebraré tus grandezas o al menos mi amor sabré darte.  
Bajo tu cielo glorioso de límpido azul esplendente  
en el que pintan y esculpen los rayos de un sol refulgente,  
quiero a través del dorado cendal de esa atmósfera clara  
ver tus hermosas, cual ninfas que adornan los verdes pensiles,  
y tus deidades de mármol nacidas con formas gentiles  
como bellísimos lirios en blanco jardín de Carrara (1964: 51)<sup>213</sup>.

Cada grupo de sonetos comienza con uno dedicado a la ciudad en particular, al que le siguen el resto consagrados a los paisajes y obras artísticas más famosas de la urbe en cuestión. Así, el grupo de Génova lo encabeza «La ciudad marítima» y lo secundan «El monumento a Colón» y «El cementerio de Stagliano»; el grupo de Turín: «La ciudad

---

<sup>213</sup> En la edición póstuma que lleva a cabo Ortí Belmonte, el último verso del segundo cuarteto aparece en el lugar del último verso del primer terceto y viceversa. Un probable error de transcripción del manuscrito de Belmonte Müller.

elegante», «La Superga» y «Al monumento del Monte Cenis»; el grupo de Milán: «La ciudad grandiosa», «La Catedral», «El Cenáculo» (de Leonardo da Vinci), «La galería de Víctor Manuel», «Al pie del monumento a Leonardo da Vinci» y «Los lagos»; el grupo de Padua: «La ciudad del Santo» y «La iglesia del Santo»; el grupo de Venecia: «La ciudad de las góndolas», «La Basílica de San Marcos», «El Palacio Ducal», «Las palomas», «Tiziano», «La estatua ecuestre de Coleone» (la estatua ecuestre de Bartolomeo Colleoni, de Andrea del Verrocchio), «La isla de Murano», «Las palomas nocturnas», «El Lido» y «En noche de luna»; el grupo de Florencia: «La ciudad del Arte», «La plaza de la Señoría», «El Domo», «La Venus de Médicis», «En el convento de San Marcos», «La Niobe» (escultura, réplica romana de un original helenístico, en la Galería degli Uffizi), «En la capilla de los Médicis», «La Virgen de la silla» (pintura de Rafael), «Junto al cenotafio del Dante», «La Flora» (pintura de Tiziano), «El Palacio Pitti», «El David» (de Michelangelo), «El Giotto», «El Apolino» (escultura, réplica romana de un original helenístico, en la Galería degli Uffizi), «La Alegoría de la Primavera» (pintura de Botticelli), y «El Puente Viejo»; el grupo de Bolonia: «La ciudad sabia», «Novella Andrea» (la jurista y académica Novella d'Andrea) y «La patrona de la música» (pintura: «Éxtasis de Santa Cecilia» de Rafael); el grupo de Roma: «La ciudad eterna», «La Basílica de San Pedro», «El Panteón», «El Foro Romano», «El Coloseo», «El Laoconte», «El Castillo de Sant'Angelo», «Los Palacios», «Las Catacumbas», «El Juicio Final de Miguel Ángel», «Bajo la encina del Tasso», «El Apolo de Belveder», «L'Acqua Vergine» (de la Fontana di Trevi), «Puesta de sol» (desde el Janículo), «La Transfiguración» (pintura de Rafael), «La Venus Capitolina», «La casa de la Fornarina», «El Moisés» (de Michelangelo), «En el Museo del Vaticano», «Ariadna dormida» (escultura, réplica romana de un original helenístico, en Musei Vaticani), «La tumba de Séneca» y «Tivoli»; el grupo de Parma: «La ciudad de las violetas» y «El Correggio»; el grupo de Asís: «La ciudad de San Francisco», «El Sacro Convento» (Basílica y Sacro Convento de San Francisco de Asís), «Santa María de los Ángeles» (Basílica de Santa Maria degli Angeli) y «El campo de las rosas»; el grupo de Nápoles: «La ciudad alegre», «El balcón de Belveder», «La Venus Calipyga» (Venus Calipigia, escultura, réplica romana de un original helenístico), «La tumba de Virgilio», «El Vesubio», «El golfo de Bayas», «El Toro Farnesio» (escultura de Apolonio de Trales), «La Piedigrotta» (la fiesta popular de la Virgen de Piedigrotta), «El monumento a Bellini», «Graziella» (el personaje de la novela homónima de Lamartine sirve para descubrir el paisaje napolitano), «Ánfora pompeyana», «La isla de Capri», «La Gruta Azul» y «Los corales»; el grupo de Pompeya: «La ciudad desenterrada», «Recorriendo el Foro», «La casa de Diomedes», «Las danzarinas» (fresco en la casa de los Vetti), «En el Museo de Pompeya»

y «La vista del Vesubio»; y el grupo de Pisa: «La ciudad muerta», «La torre inclinada», «El camposanto», «La lámpara de Galileo» (Lámpara de la Catedral de Pisa por la que, según la leyenda, Galileo formuló su teoría de isocronismo del péndulo fijándose en sus oscilaciones), «La torre del hambre» (Torre de Gualandi) y «En la desembocadura del Arno».

Predomina en los sonetos el triunfo del Arte sobre la naturaleza y el tiempo. En «El cementerio de Stagliano», a propósito de las esculturas sepulcrales: «¡así anhelan, oh muerte, perpetuar su memoria / los que tú en esas tumbas a vil polvo reduces!» (1964: 52); en «El Cenáculo» se dice «Mas aún queda allí, oh Leonardo, tu profundo pensamiento» (1964: 55); en «Tiziano», dirigiéndose al pintor: «Viven los retratos con que tu embelesas» (1964: 60); en «La estatua ecuestre de Coleone» se recuerda que el condottiero sirvió a Venecia «y hoy, ella, su imagen en bronce eterniza» (1964: 61); en «La Venus de Médicis» el poeta le confiesa a la escultura: «No importa que tu boca no suspire: / tú, más feliz que todas las deidades, / serás eterno amor de quien te mire» (1964: 65); en «En la capilla de los Médicis» grita: «¡No ha muerto! Con grandeza abrumadora / sentados en el solio todavía / viven en la imponente *Sacristía* / sobre esas tumbas en que el genio llora» (1964: 66); en «La ciudad eterna» (Roma): «Mas tú, aunque el orbe sientas que cruje y se desploma, / siempre tendrás en campos de soledad profunda, / torres, palacios, cúpulas, ¡oh venerable Roma!» (1964: 73); también en «Puesta de sol» se dirige a la bella Roma: «tu eternidad por vates y oráculos cantada!» (1964: 79); en «El Panteón»: «Del tiempo y de los hombres sufrió viles despojos; / mas aunque esté desnudo presenta a vuestros ojos / de un arte, sin mudanzas, el secular diseño» (1964: 74); en el «Coloseo»: «Sus gradas y arcos sufren del tiempo rudo agravio; / mas él mantiene, inválido, con la vejez un reto, / como si allí por brazos titánicos sujeto, / de pie aguardase un himno triunfal de nuestro labio» (1964: 75); en «El Laoconte» su esculpido y bello dolor justifica su atemporalidad: «Padece, pues, sin término, para que al mundo agrades: / si tu dolor no fuese tan bello, las edades / ha tiempo hubieran roto los nudos que te oprimen» (1964: 75); en «La Venus Capitolina»: «El mármol que tu carne suavísima reemplaza, / cual níveo sol despeja de esta mansión las brumas / y con tu olor antiguo de rosas aun perfumas / los restos que aquí el arte como en su tumba emplaza» (1964: 80); en «En el Museo del Vaticano» la gloria eterna se alcanza gracias al Arte: «y vosotros, fríos mármoles, veis el hogar sagrado / en que arde eternamente la llama de la gloria» (1964: 82); y en «El Toro Farnesio» el poeta repara en cómo el Arte eterniza el momento previo al suplicio y muerte de Dirce: «pues evitarle supo tal sufrimiento / el cincel que en un bloque con firmes trazos / suspendió para siempre tan cruel tormento» (1964: 90).

La fusión de las artes, que desarrolla el Parnasianismo, se da en los dos últimos tercetos de «Tiziano». Desde la descripción poética se alude a la pintura escultural de Tiziano:

De ambarinas carnes transparentes rubias  
hizo tu paleta Venus voluptuosas  
y Danaes envueltas en doradas lluvias  
dándoles contornos tan esculturales  
que inflamar parecen con amor de diosas  
a los que, mirándolas, sienten ser mortales (1964: 60).

Otra mezcla de las artes se observa en «El Domo». Si Giotto cincela el campanario, edificar es esculpir: «Luego, en torno, elevóse el Campanario / que el Giotto cinceló cual relicario / y Donatello decoró hasta el friso» (1964: 64).

En los sonetos a Roma, a pesar de títulos como «El Panteón», «El Foro Romano», «El Coloseo» o «El Castillo de Sant'Angelo», se aprecia una predilección por la Roma de esculturas griegas y arte renacentista que tanto atrajo al movimiento italiano llamado Estetismo y que D'Annunzio recogió magistralmente a través del protagonista de su novela *Il Piacere* (1889), el esteta Andrea Sperelli:

Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe. La magnificenza principesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più della rutinata grandiosità imperiale. E il suo gran sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Caracci, come quello Farnese; una galleria piena di Raffaelli, di Tizini, di Domenichini, come quella Borghese; una villa, come quella d'Alessandro Albani, dove i bussi profondi, il granito rosso d'Oriente, il marmo bianco di Luni, le statue della Grecia, le pitture del Rinascimento, le memorie stesse del luogo componessero un incanto intorno a un qualche suo superbo amore. In casa della marchesa d'Aletea sua cugina, sopra un albo di confessioni mondane, accanto alla domanda «Che vorreste voi essere?» egli aveva scritto «Principe romano» (D'Annunzio, 2017: 46-47).

Belmonte Müller se suma al arte aristócrata y muestra, con el soneto «Los palacios», los nuevos lugares sagrados para el Decadentismo, los templos donde se reza y se adora al Arte:

¡Cuánta mansión hay célebre que al arte se destina

y donde, en paz, al genio con más fervor se adora!  
 En la de Rospigliosi pintó Guido su *Aurora*,  
 Rafael su *Galatea* dejó en la Farnesina.  
 Canova halló un modelo de Venus en *Paulina*  
 que osténtase en su *Villa Burghese* vencedora;  
*Beatriz* en las estancias de Barberini mora  
 y cerca, el pecho al aire se ve a la *Fornarina*.  
 Brillando entre los Príncipes que en colección profusa  
 decoran su morada, distínguese a *Victoria*  
*Colonna* que de un Ángel mortal fue casta musa.  
 Y el gran retrato que hizo Velázquez de *Inocencio*,  
 cual rojo sol alumbra todo el palacio Doria  
 y a todos sus rivales impone allí silencio (1908: LXXXIII-LXXXIV; 1964: 76).

Finalmente, a este periodo efrástico hay que sumar el soneto «La Venus de Julio Romero», fechado en 1908, escrito tras el viaje a Italia con su amigo y pintor cordobés:

No es su Venus gitana solamente  
 portentosa creación de un gran artista,  
 con la que audaz y rápido conquista  
 el glorioso laurel para su frente;  
 No es solo un tipo de andaluza ardiente  
 que junta lo sensual con lo idealista  
 y logra, fascinando con su vista,  
 mecernos en un sueño del Oriente:  
 es una evocación y una sorpresa;  
 es un astro eclipsado que atraviesa  
 la oscuridad, entre batallas rudas;  
 es un arte en que el alma se retrata;  
 ¡es el triunfo, en la España mojigata,  
 de la belleza y la verdad desnuda! (1971: 140)<sup>214</sup>

---

<sup>214</sup> La fijación artística de la pluma de Belmonte Müller también deja espacio para poetas, pintores y escultores, mayoritariamente cordobeses. Y ahí predomina la alabanza a Julio Romero de Torres: en *Poesías* (1971), en el apartado «Dedicadas», se recogen «Al insigne dramaturgo Don José Echegaray», «A Góngora», «A Enrique Valdelomar», «A Mateo Inurria», «A Ricardo de Montis», «En el banquete celebrado en honor de Manuel de Sandoval», «A Salvador Rueda», «A Rafael Romero Barrios», «A Rafael Romero Torres», «A Julio Romero» y «Al regreso de Julio Romero»; además, en el apartado «Religiosas» se encuentra «A Santa Teresa de Jesús». En la prensa he encontrado «Galardón al poeta» (*La Lira Española*, 25/2/1873a: 4-5) sobre Antonio Fernández Grilo, «A Cervantes» (*La Lira*

#### 4.1.2.4.3. *Espuma y cieno*.

En 1973 se publica *Espuma y cieno* póstumamente y gracias a Vicente Ortí Belmonte, quien la había recogido fragmentariamente en el *BRAC* de 1952. Un título dicotómico del gusto del autor (*Acordes y disonancias; Obeliscos y fosas*) para hablar del ángel que se convierte en demonio, el agua clara que se vuelve cieno (a la manera de «A Jarifa en una orgía» de José de Espronceda: «Mujeres vi de virginal limpieza / entre albas nubes de celeste lumbre; / yo las toqué, y en humo su pureza / trocarse vi, y en lodo y podredumbre», Espronceda, 2007: 215), la dualidad de la mujer (mitad ángel, mitad demonio) y su ambigüedad de gran recorrido histórico, como ocurre en la pintura renacentista «Ritratto femminile» de Bartolomeo Veneto y en las obras del Prerrafaelismo. Dualidad que Belmonte Müller retrata en *Acordes y disonancias*, concretamente en los poemas «Los admiradores de la mujer» (1888: 34-37), donde la mujer es ángel, pero también sirena<sup>215</sup>; y «El agua y el cieno» (1888: 155-156), donde el agua y su espuma pueden corromperse, de ahí que diga el Cieno: «para quitarte la transparencia / me basta solo con removerte» (1888: 156). Asimismo, en el poema «Escena final» (*Entre la Nochebuena y el Carnaval; Espuma y cieno*), dedicado a Josefina, hermana de Camelia, dice: «así manchan los ángeles sus alas; ¡así caen los luzbeles!» (1904: 173; 1973: 208).

Antes de entrar en el análisis de *Espuma y cieno* y su absorción de rasgos decadentistas en un poema, voy a atender al aspecto diabólico de la mujer en otra serie de textos de Belmonte Müller para reflejar la repetición del tema en el conjunto de su obra.

En «La copa de sangre», de *Acordes y disonancias*, se asiste a una mujer que, estando enferma de tisis, hace que su amado beba su sangre para que este le demuestre su amor sabiendo que lo contagiará y matará. Una escena de vampirismo:

Estábamos los dos solos,

---

*Española*, 25/4/1873: 5; *Almanaque de La Ilustración para el año 1885*, 1884: 48-49; *Diario de Córdoba*, 23/4/1917: [1]), «A Eduardo Rosales» (*Cádiz*, 30/6/1879: 140-141; *Diario de Córdoba*, 29/1/1882, [2]), «A Enrique Valdelomar» (*El Comercio de Córdoba*, 10/6/1897: [3]), «Al insigne dramaturgo Don José Echegaray» (*Diario de Córdoba*, 21/3/1905: [1]), «A la memoria de don Francisco de Borja Pavón» (*Diario de Córdoba*, 23/9/1905: [1]), «En el banquete celebrado en honor de Manuel de Sandoval» (*Diario de Córdoba*, 30/4/1909: [1]), «A Benigno Iñiguez» (*Diario de Córdoba*, 15/1/1912: [1]), «A Santa Teresa de Jesús» (*La Voz: diario gráfico de información* (Córdoba), 15/10/1920: [1]), «Al egregio poeta Miguel Sánchez Pesquera» (*Diario de Córdoba*, 20/11/1920: [1]; *La Ilustración Española y Americana*, 8/1/1921: 4), «Al regreso de Julio Romero» (*Diario de Córdoba*, 2/1/1923: [2]) y «Blasco Ibáñez» (*Diario de Córdoba*, 8/3/1928: [1]).

<sup>215</sup> La sirena aparece también en *Entre la Nochebuena y el Carnaval*: «Aquella niña, aficionada a jugar con el amor e insensible a los sufrimientos o a las esperanzas que despertaba, había nacido para ser una terrible sirena que devorase a sus amantes» (1904: 70).



con un silencio solemne:  
 ella, de pronto mirándome,  
 exclamó: ¡Tú no me quieres!  
 Iba a contestarle y súbito  
 un golpe de tos la hiere:  
 coge una copa y la sangre  
 de su pecho en ella vierte.  
 Al ver la pena en mi rostro  
 fingió su semblante alegre,  
 y me dijo: –Si es que me amas,  
 ten: esta es mi sangre: ¡bebe!  
 Llevé la copa a mis labios,  
 la bebí, la apuré ardiente,  
 y le dije al entregársela:  
 –¿Cuál es, tú o yo, quien más quiere? (1888: 79-80)

Este poema parece estar basado en una experiencia biográfica relatada en *Entre la Nochebuena y el Carnaval* y que cuenta el primer idilio madrileño de Belmonte Müller con una joven enferma de tuberculosis:

Sentados en torno de la mesa de estufa, me expresó sus quejas, sin acritud alguna, antes, al contrario, con cierta timidez y suavidad, en las que se descubría una gran dosis de resignación: me disculpé, como pude, y quedamos un momento pensativos y silenciosos: de pronto sufrió un acceso de tos, y al ir a beber en la copa que tenía inmediata, una bocanada de sangre cayó en el agua, tiñéndola de púrpura. Clavó en mí su intensa mirada y me dijo con voz tranquila: –Tú no me quieres ya: temes contagiarte al lado de una enferma. –Mi contestación fue echarle los brazos al cuello. –Si algún resto de cariño me conservas –añadió– pruébame lo bebiendo de esta sangre que ha estado en mi corazón y lo ha hecho latir por ti constantemente –y me alargó la copa. Turbóse mi vista, sentí como un escalofrío correr por todo mi cuerpo, y no queriendo afligirla, mostrándole la repugnancia que me causaba satisfacer su deseo, cogí aquel cáliz de mi pasión amorosa, lo probé con estoica serenidad y se lo devolví, diciéndole: –Ya ves que te quiero mucho más que tú a mí, pues yo nunca te hubiera dado a beber mi sangre (1904: 36-37)<sup>216</sup>.

---

<sup>216</sup> La perdición a través de la sangre también la trata Manuel Reina en «La gota de sangre» (*La vida inquieta*): «Sentados en la gótica ventana / estábamos tú y yo, mi antigua amante: / tú, de hermosura y de placer, radiante; / yo, absorto en tu belleza soberana. // Al ver tu fresca juventud lozana, / una abeja lasciva y susurrante / clavó su oculto dardo penetrante / en tu seno gentil de nieve y grana. // Viva gota de sangre transparente / sobre tu piel rosada y hechicera / brilló como un rubí resplandeciente. / Mi ansioso labio en la pequeña herida / estampé con afán... ¡Nunca lo hiciera; / que aquella gota

También en *Entre la nochebuena y el carnaval* llama la atención cómo se percibe a Camelia desde esta demonización de la mujer:

Me había mandado su álbum para que le pusiera un dibujo y una poesía, y cumpliendo la primera parte de su encargo, se me ocurrió hacerle una pequeña copia del soberbio Luzbel, imponente en su trágica belleza, que puso Gustavo Doré entre las páginas del *Paraíso Perdido*, apoyado contra una roca, en el momento de apostrofar al sol. Solo añadí al dibujo un insignificante detalle, y fue el esculpir el nombre de ella en la superficie de la piedra saliente, a la que se agarra el Ángel caído, como si quisiera también cogerlo y sujetarlo entre sus uñas, poseído de infernal envidia. Al llevárselo por la noche, lo contempló con enojo y sorpresa creyendo encontrar una alusión un poco viva a lo que yo imaginaba que pudiera encerrarse de maléfico en su naturaleza, pues aparecía claramente que yo estaba en el poder del diablo. Su madre, sobre todo, abundó en esta idea, pero yo procuré convencer a una y a otra de que no era esa mi intención: su nombre estaba muy cerca, pero no hallábase aún entre las garras del enemigo; y todo lo más que pudiera suponerse en este, sería el deseo de aprisionarlo y retenerlo por toda la eternidad, cosa muy razonable, siendo el de una mujer hermosa, la cual despertaría sus aficiones mejor que una fea, cuya alma no merecía tomarse el trabajo de perderla, para ganar tan poca cosa. La verdad es, que me había acostumbrado a ver algo diabólico a través del rostro angelical de mi amiga, y me pareció que aquel dibujo simbolizaba mi idea. Un rasgo semejante dejé en la poesía que le escribí en el mismo álbum, motivando, como el dibujo, comentarios y aclaraciones. [...] (1904: 125-126).

La referencia a mujeres fatales históricas y religiosas se encuentra en *Entre la Nochebuena y el Carnaval*, a propósito de sus encuentros amorosos con Camelia:

El hombre, el débil hombre que prefirió, en su origen, perder el Paraíso, a disgustar a su compañera, ¿va a librarse, mientras exista en el mundo, de las seducciones de las hijas de Eva? (1904: 127).

Así hacen las mujeres de temple superior; ahogan en silencio el pesar que les devora, como Cleopatra ahogaba contra su pecho el áspid que le introducía en sus venas la mortífera ponzoña (1904: 132).

---

envenenó mi vida!» (1894: 25-26). Por otro lado, el poema de Belmonte Müller anticipa cierta necrofilia modernista: «Los últimos años del siglo poblaron la literatura y la plástica de cloróticas languidecientes y anémicas, de mujeres martirizadas de párpados violáceos y moretones sanguinolentos. Se popularizó el encanto de la agonía, de la podredumbre, del olor a hospital; la gracia del cementerio, de la tisis, de la delgadez» (Litvak, 1979: 101); véase el capítulo «Necrofilia» en Litvak (1979: 100-108).

Y es que la figura de la mujer fatal ocupa, en su mayoría, la descripción de las distintas mujeres de *Entre la Nochebuena y el Carnaval*:

El hombre pretende labrar con sus dichas la cadena de la felicidad, tan larga como su vida, y enlaza un afecto con otro afecto, como un eslabón se une a otro eslabón, para formar dicha cadena, que deseáramos fuese toda de flores; pero, gracias a las mujeres, es siempre de hierro, para que seamos nosotros mismos los forjadores del instrumento opresor que ellas han de echarnos, entre caricias, al cuello (1904: 114).

La que se ve obligada a descender a un nivel tan bajo, llega a sentir por el hombre no solo desprecio y repulsión, sino odio y rencor satánico y cae en el abominable desvarío de prodigar a una íntima compañera las sensuales caricias que roba a aquel. Lo conceptúa su enemigo, su presa y harán cuanto pueda por devorarlo. Empleará, con mejor éxito que nadie, su hermosura, su astucia, su perversidad, sus traicioneros reclamos, y ¡ay, del que se sienta cogido en sus garras! (1904: 232-233)<sup>217</sup>.

En la fiesta del Carnaval a la que se asiste al final del libro aparece una mujer disfrazada de Cleopatra: «Cleopatra, muy ceñida la falda de tisú y cubierta con la toca de seda listada, se enroscaba a la muñeca la víbora de esmalte verde y ojos de carbunclos, pensando, tal vez, que ella se había enroscado antes, como una sierpe, al cuello de quien la amó» (1904: 242). Y otra vestida de maga, con la que se pretende justificar la careta de la mujer, el demonio que esconde el ángel y que tanto recalca Belmonte Müller:

–Y tú, ¿no me conoces, tampoco? ¿Será posible? –me preguntó la joven vestida de maga. – ¡Vaya si te conozco! –Dime quién soy. –Eres... no sé tu nombre; pero no importa. Tú eres ella, la mujer, el eterno femenino, la que siempre tiene algo de la sombría maga que tú personificas esta noche. Eres la que enciende el amor en el corazón del hombre y lo apaga de un soplo, la que le ofrece la rosa de la hermosura para que se hiera con sus espinas, la que le convierte en acíbar todos

---

<sup>217</sup> Esta teoría de la mujer como perdición del hombre lo lleva a justificar el maltrato y el asesinato: «La crápula y la *juerga* se inician a su llegada y apenas sienten el primer conato belicoso o emplean el malévolo ardid ya convenido, arremeten contra las indefensas meretrices que los rodean, trabándose una lucha desigual, a cuyo término sería lógico y, hasta noble, compadecer a las infelices que han quedado maltrechas y censurar, por cobarde, la hazaña de los agresores, si el corazón más generoso no pensara en una especie de justicia providencial que se vale de la bofetada, del palo, de la navaja y del revólver, como lo más conveniente para tales casos. De este modo la prostituta que suele ser la vengadora de la esposa ofendida, es también la que recibe los golpes de lanza de esos anónimos Quijotes de la vida alegre que vengan en ella los males que han causado a los demás, no importando que en alguna ocasión aparezca como inocente, porque entonces paga las culpas atrasadas y las adelantadas que cometerá antes de cinco minutos, si puede» (1904: 233-234).

los placeres y si le proporciona alguna dicha, es a cambio del infortunio de otro, o a costa de un remordimiento. Al conjuro de tus hechizos levantas para nosotros el palacio de los sueños, donde imaginábamos ser felices, y cuando penetramos en él, lo tocas con tu varita mágica y viene al suelo repentinamente, dejándonos sepultados en sus ruinas. La careta que hoy traes para divertirte es la misma que usas todos los días para disfrazar tus sentimientos. Aquí, contando con una absoluta impunidad, has venido a tender tus redes a los incautos, lo mismo que haces allí fuera, donde finges cariño a un novio, o vendes a un amante, o faltas a la fe jurada a un esposo, y en todas las situaciones engañas a la sociedad con tu odiosa hipocresía (1904: 243-244).

Volviendo a *Espuma y cieno*, el prólogo lo escribe Belmonte Müller en Puerto Rico en 1878, y más que un prólogo parecen ser ideas para un prólogo: «Con el título de “Espuma y Cieno”, coleccionó las poesías de su juventud en número de ciento catorce, de ellas, escasamente una docena publicadas en periódicos y revistas, y muchas de una extensión considerable. Las incluidas y anejas al romántico episodio de Camelia, aquí publicadas, pertenecen a este tomo. Para esta colección escribió unas cuartillas con el epígrafe “Ideas para el prólogo”» (Ortí Belmonte, 1952a: 69). Los poemas están fechados entre 1871 y 1885, aunque su sobrino asegura en el título de la obra que la producción se sitúa entre 1870 y 1886.

En el prólogo Belmonte Müller recurre a Circe para explicar la supuesta identidad perversa de la mujer: «tras la pura silueta de una joven angelical que pasa, como Ofelia, derramando flores, aparece la figura sensual y provocativa de una nueva Circe, que prepara filtros y venenos en sus jardines encantados» (1973: 123). Con la misma intención menciona dos figuras bíblicas: «Eva y Dalila; la primera seduce a su compañero para que se pierda miserablemente; la segunda priva de su belleza a su amante, para convertirlo en esclavo, entregándolo inerme a sus enemigos» (1973: 125). Asimismo, en el poema «Envenenadoras fúnebres» utiliza la figura histórica y fatal de Lucrecia Borgia para construir la imagen de la mujer que seduce y engaña tras la muerte, que corrompe incluso a los gusanos:

Mas hicieron las pálidas ladinas  
con seductor engaño  
que de su blanco pecho a las colinas  
subiese el vil rebaño.

Les prepararon en su blando seno  
las orgías fatales  
de Lucrecia que un álgido veneno  
sirvió a sus comensales.

Y ¡ay! al beber de aquellos corazones  
en los vasos manchados,  
viéronse los gusanos a montones  
caer envenenados (1973: 127).

Otro motivo es la animalización de la mujer. En el prólogo: «Los que viajan por el país del desencanto que se sumerjan en las charcas de cieno que pongo a su vista; allí están las sirenas y más bien los reptiles del amor, que nos atraen» (1973: 126). En «El enemigo» (1973: 127-128) el poeta se pregunta por qué en la voz femenina «hay el pérfido encanto / de las sirenas», por qué en sus ojos «las malditas hogueras / de los Luzbeles» y por qué sus brazos son «los terribles anillos / de las serpientes». En «Canción de primavera» la voz de la mujer enajena al poeta «lo mismo que un arcángel o igual que una sirena» (1973: 151) y en «La gran batalla»: «y pálidas sirenas que aun matando, / parecían brindar sobre la tierra / la lluvia de oro de los cuentos mágicos» (1973: 166).

La ambigüedad moral y la perversión enmascarada es el eje vertebrador del poemario desde el prólogo: «[El hombre a la mujer] la ve pendiente como una manzana de oro en el árbol de la vida, y se precipita a cogerlo, sabiendo que es un fruto corrompido y venenoso» (1973: 125). En «Noche fúnebre»: «si no viese tu luz ¿cómo sabría / que su alma es todo sombra?» (1973: 134). En «El mejor idioma»: «fingiendo amor en los labios / llevan desdén en los ojos» (1973: 134). En «No tienes corazón»: «solo es culpable el odio; amando, puede / ser ángel, Luzbel mismo» (1973: 135). En «El corazón humano»: «Bajo los blancos senos virginales / brotan incendios y tormentas y odios, / se profanan los tálamos nupciales / y se marchan los ángeles custodios / cuando llegan los genios infernales» (1973: 146). En «A. C.»: «flota a tu alrededor algo de cielo, / y hay algo en ti de nube y relámpago» (1973: 150). En «Crimen y expiación»: «ella es un fácil órgano de viento / que tocan Diablo y Dios, a cuatro manos» (1973: 188). En «Adiós» el poeta se despide de un «bello Luzbel» (1973: 193). En «La negra» alude a la sincera piel de la morena frente a la de la rubia: «desdeña la blancura / con que las frías vírgenes del norte / embellecen su porte, / color que aunque apreciado / suele encubrir un alma corrompida, / y prefiere ser una ennegrecida / antes que ser sepulcro blanqueado» (1973: 198). En «El ángel exterminador»: «la figura bellísima y siniestra / de una pérfida joven» (1973: 202). En «Aspiración», escrito en 1878, el verso «y hasta la hermosa oculta un esqueleto?» (1973: 203) remite inevitablemente a la pintura «Parodie humaine» (entre 1878 y 1881), de Félicien Rops, donde el rostro de la mujer es una careta que

esconde una calavera vista por el espectador, pero no por el hombre que la sigue<sup>218</sup>. Y en «A una devota»: «y las desnudeces / de un seno blanquísimo y un alma muy negra, / al lucir en los ricos salones, / los hombres celebran» (1973: 223).

Aunque el tratamiento de la mujer fatal se acopla a la dinámica romántica del libro (libertad métrica, la soledad, la llamada a la muerte, una voz poética que grita su dolor existencial), existe un poema en dodecasílabos (6 + 6), «La coronación de una reina», que acerca el tema al Decadentismo. En este poema se lee otro tipo de mujer fatal: «un tipo de donna fatale più penetrato d'esteticismo e d'esotismo, il tipo che sorge con Gautier e Flaubert, ha pieno sviluppo in Swinburne, da cui, poi, passa a Walter Pater, a Wilde, a D'Annunzio» (Praz, 2018 [1930]: 175). Para Praz «Il Gautier è il vero proprio fondatore dell'estetismo esotico» (2018 [1930]: 179) gracias a su obra *Une nuit de Cléopâtre* (1845)<sup>219</sup>. Precisamente, en «La coronación de una Reina» la protagonista es una reina oriental al modo de Cleopatra o la princesa Salomé, una reina sin nombre comparada con Helena y Semíramis y coronada en el cieno y escupida:

Han hecho tus gracias arder nuevas Troyas,  
tu seno cubriste de flores y joyas,  
que aun otra más cínica rehusara ostentar  
e igual a Semíramis triunfante en su carro  
dejabas que echase puñados de barro  
tu coche que sátiros debieron llevar.

[...]

La lámpara eléctrica y el astro diurno  
tus falsas sonrisas alumbran a turno:  
procaz desvergüenza se lee en tu blasón:  
Luzbel te acompaña: jamás andas sola,  
y mancha de lodo tu fétida cola  
la calle, el teatro, la iglesia, el salón.

Ten pues, tu corona, princesa del cieno  
ocupa tu solio, donde ya sin freno,

---

<sup>218</sup> Una fuente posible de esta pintura sea el poema «Danse macabre» (*Les Fleurs du mal*, 1861, 2.<sup>a</sup> ed.) de Baudelaire. Rops fue amigo de Baudelaire y llegó a ilustrar el frontispicio de *Les Épaves* (1866).

<sup>219</sup> Ya he señalado más arriba la admiración de Belmonte Müller por Gautier.

vas *urbi et orbe* tu oprobio a esparcir:  
de infames y cándidos tendrás homenajes;  
oirás a otros muchos cubrirte de ultrajes  
y habrá quien al rostro te deba escupir (1973: 226-227).

Lily Litvak señala el estatismo solemne de esta nueva representación decadentista: «Las figuras se representaban hieráticas y solemnes, en un ambiente de inmovilidad y silencio absolutos. Los escritores seguían la premisa de Moreau: “un silencio apasionado”. Hay en estos personajes algo de sonambulismo como si hubiesen quedado congelados en algún gesto, o sumidos en la ensoñación hasta el punto que parece que tienen el alma en otro mundo» (1986: 235). En el poema se asiste a la inmovilidad escultórica de la reina, a su rostro impasible:

Conozco tus méritos; sé bien apreciarte  
y quiero ante el mundo por reina aclamarte  
¡oh bella escultura de rosa carnal!  
Es justo que obtengas tan ínclito rango,  
y haré que se extienda tu imperio en el fango  
y arrastres tu púrpura sobre un lodazal.

[...]

Tus fijas miradas, tus éxtasis mudos,  
tu boca incitante, tus bellos desnudos  
doquier prometieron los goces de Alá;  
y bajo tu techo supiste con maña  
tejer en la sombra las telas de araña  
en donde el incauto cayese y caerá.

Si en libre coloquio te halló un importuno,  
mostrando impasible tu rostro de Juno,  
al cual no asomaba ni un leve arrebol,  
que vio –le decías– visiones su mente  
y dándote un baño de orgullo insolente,

quedabas de nuevo más limpia que un sol (1973: 223-226)<sup>220</sup>.

La atracción hacia el lujo de Bizancio que sintió el Decadentismo (Litvak, 1990) también se manifiesta en el poema, rodeando a esta reina fatal de púrpura, tul, perlas, flores y joyas. Además, la danza oriental aparece para combatir a la soberana con su mismas armas: a las larvas, arácnidos, gusanos y reptiles se les dice que dejen las fétidas charcas «y a la alta señora rindiendo homenaje / exóticas danzas en corro ofreced» (1973: 225). Justo castigo para quien ofrece la danza que seduce y mata: «bailaste muy cerca del pobre suicida / de aquel que labróse, por ti, su ataúd» (1973: 227).

Si en este poema se asiste a la coronación de la mujer fatal en el cieno, para simbolizar su perfidia, en «Al cortarte la cabellera» se presencia la abdicación de su fatalidad. Al cortarse la cabellera pierde su poder de seducción:

Dime ¿por qué de tu gentil cabeza  
te has quitado la red de los amores,  
esa red en que el sol de tu belleza,  
tejió mallas de flores?

¿Por qué, ¡oh reina!, te privas de ese encanto  
que la mujer romántica ambiciona?  
¿Por qué te has desprendido de tu manto  
y has roto tu corona? (1973: 179)

---

<sup>220</sup> Este estatismo, además, arranca del Parnasianismo: «las metáforas mineralistas que el Parnaso aplica a sus descripciones de la mujer ideal embellecen la realidad a la par que traducen una inaccesible e implacable dureza que así conserva todo su poder de sugestión y seducción, según podemos leer en “L’Impassible” de Gautier, en “La Beauté” de Baudelaire o en “La Beauté” de Léon Dierx: “Tout le génie est fait de garder ta mémoire, / Tu veux que la vertu pâlisce à ton éclair, / Et l’énigme éternelle a ton secret pour gloire”. Irremediabilmente, todo ello desembocaría en el mito de la mujer fatal, tan grato a los decadentes y simbolistas y que ya Gautier y el conjunto del Parnaso venían prefigurando en las Imperias y Cleopatras que pueblan sus obras» (Feria, 2016: 81). Se puede apreciar ese tránsito de la frialdad e impasibilidad de la belleza esculpida hacia una deidad perversa en «Le fou et la Vénus» de Baudelaire, publicado originalmente en *La Presse* el 26 de agosto de 1862 e incluido en el cuarto tomo de la edición póstuma de las obras completas de 1869, *Petits poèmes en prose*: «Aux pieds d’une colossale Vénus, un de ces fous artificiels, un de ces bouffons volontaires chargés de faire rire les rois quand le Remords ou l’Ennui les obsède, affublé d’un costume éclatant et ridicule, coiffé de cornes et de sonnettes, tout ramassé contre le piédestal, lève des yeux pleins de larmes vers l’immortelle Déesse. Et ses yeux disent: –“Je suis le dernier et le plus solitaire des humains, privé d’amour et d’amitié, et bien inférieur en cela au plus imparfait des animaux. Cepedant je suis fait, moi aussi, pour comprendre et sentir l’immortelle Beauté! Ah! Déesse! Ayez pitié de ma tristesse et de mon délire!” Mais l’implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre» (1869: 18-19).



Una cabellera que, para el Simbolismo y el Decadentismo, así como para el Modernismo español, se convierte en un fetiche erótico y en un elemento que subyuga al hombre<sup>221</sup>. Justamente, en «Al cortarse la cabellera», escrito en 1874, y en el poema «La chevelure» de Baudelaire, la cabellera es un bosque en el que perderse:

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure!  
Ô boucles! Ô parfum chargé de nonchaloir!  
Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
des souvenirs dormant dans l'air comme un mouchoir!

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,  
tout un monde lointain, absent, presque défunt,  
vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!  
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,  
le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum (Baudelaire, 1861, 2.<sup>a</sup> ed.: 55).

Ayer tu cabellera descendía  
cual haz de rayos por tu nivea espalda,  
y tu frente de nácares ceñía  
con una áurea guirnalda.

Hoy aquel bosque por la luz cubierto,  
donde jugó, cual ave en la enramada,  
mi mano cariñosa, está desierto  
como selva talada (Belmonte Müller, 1973: 179)<sup>222</sup>.

---

<sup>221</sup> Véase Günter Metken (1982: 114) y Erika Bornay (1994: 77). Ya citados a propósito de la significación de la cabellera en la poesía de Manuel Reina.

<sup>222</sup> La analogía entre cabellera y bosque también se encuentra en *Il Piacere* de Gabriele d'Annunzio: «E gli si appressò arrovesciando un poco il capo perché egli le sciogliesse il nodo su la nuca. Le dita di lui le toccavano i capelli, i meravigliosi capelli che, quando erano sparsi, parevano vivere come una foresta, di una vita profonda e dolce; all'ombra de' quali egli aveva tante volte assaporata la voluttà de' suoi inganni e tante volte evocata un'immagine perfida» (2017: 397).

## 4.2. José de Siles.

### 4.2.1. Datos biográficos para un rescate literario.

José Pérez de Siles y Varela, periodista, traductor, narrador y poeta, nace en Puente Genil (Córdoba) el 12 de abril de 1856 (mismo año de nacimiento de otro poeta pontanés, Manuel Reina), hijo de Angustias Valera y José Pérez de Siles y Rivas, quien fue notario, cofundador en 1870 de la Asociación de la Historia Local de Puente Genil y afín, al igual que su padre, al Partido Progresista (Anónimo, *La Iberia. Diario Liberal*, 16/3/1865a: [1]; Anónimo, *La Nación. Diario Progresista*, 16/3/1865b: [1]). Crece Siles en una familia de notarios y pintores que se remonta a Juan de Dios Pérez de Siles y Reina (bisabuelo del poeta), notario y padre de tres hijos: José Pérez de Siles y Prado (abuelo del poeta), pintor; Agustín Pérez de Siles y Prado (tío abuelo del poeta), notario; y Manuel Pérez de Siles y Prado (tío abuelo del poeta), pintor<sup>223</sup>.

La sensibilidad literaria y artística se la debe a su abuelo, pintor, escultor, ilustrador en la prensa y maestro de pintura, dueño, además, una amplia biblioteca que Siles frecuenta de niño, tal y como él mismo confiesa en la biografía que le dedica a su abuelo en *El Libro de Puente Jenil* (1897a)<sup>224</sup> de Antonio Aguilar y Cano:

En D. José Pérez de Siles y Prado se unía a una inteligencia investigadora un corazón noble y generoso. Lo poco o mucho que él supo de arte lo comunicó en enseñanzas gratuitas a todos los hijos del pueblo que demostraban afición a este género de estudios. Fue maestro de casi todos los pintores que de aquí han salido. Su ilustración era poco común. Disponiendo de exiguo peculio, bastábale no obstante para suscripciones de Revistas y compra de libros llegando a reunir una escogida biblioteca. ¡Cuántas veces, cuando yo niño, pasábamos las horas, él escuchando con las lágrimas en los ojos, yo leyendo con el corazón henchido de extrañas emociones, páginas

---

<sup>223</sup> José Pérez de Siles y Prado: «nació en esta hermosa villa, cuna de pintores y de poetas, de hombres de ciencia y de estudio, el 29 de octubre de 1809, habiendo fallecido en 18 de abril de 1879, igualmente en esta población. Fue hijo de D. Juan de Dios Pérez de Siles y Reina, notario, y de D.<sup>a</sup> María Josefa del Prado y Amorín. Fue padre del actual notario del mismo nombre y abuelo como va dicho del que escribe esta ligera silueta» (Siles en Aguilar y Cano, 1897a: 613); Agustín Pérez de Siles y Prado: «aventajado genealogista, anticuario notable y arqueólogo distinguido. Profesó la notaría pública en esta villa, y entre sus honores contaba los de Notario mayor eclesiástico, Escribano de Guerra, Caballero de la orden de Carlos 3.<sup>o</sup> y de la 2.<sup>a</sup> clase de Beneficencia, socio de varios institutos científicos y correspondiente de la Real Academia de la Historia. Murió repentinamente el 11 de mayo de 1872 y había nacido el 3 de junio de 1815» (Aguilar y Cano, 1897a: 561); Manuel Pérez de Siles y Prado: «Pintor y anticuario que auxilió a su hermano D. Agustín en las investigaciones de la historia local» (Aguilar y Cano, 1897a: 648).

<sup>224</sup> En la portada aparece 1894 como fecha de publicación; sin embargo, al final del libro se indica «imprimióse por primera vez [...] en viernes 16 días del mes de julio de 1897».

inolvidables de poesías o novelas, de narraciones de viajes o biografías de artistas! Ya todo esto pasó. Ya todo esto está muy lejos. Pero no está lejos, ni lo estará nunca de mi alma, el recuerdo de aquel hermoso carácter, todo bondad, todo dulzura, todo belleza, todo fervor hacia los grandes ideales que hacen de la vida, sea donde quiera, ciudad o aldea, algo así como un reflejo de las dichosas felicidades celestes (Siles en Aguilar y Cano, 1897a: 613-616)<sup>225</sup>.

Cursa sus estudios primarios en el Seminario de San Pelagio Mártir, en la capital cordobesa, y el bachiller en el Instituto Egabrense de Segunda Enseñanza (hoy IES Aguilar y Eslava), en Cabra (Córdoba). Abandona la provincia cordobesa para, siguiendo con la profesión familiar de notario, cursar Derecho en Madrid (1872-1873), aspiraciones que desaparecen matriculándose en Filosofía y Letras en la misma capital (1874-1875), donde se desarrolla toda su obra literaria y periodística. Allí se instala, según *Dorio de Gádex*<sup>226</sup> (*El Radical*, 5/8/1908: [1]), en la calle de Atocha. Varias de sus producciones reflejan la marcha a Madrid, por ejemplo el poema «La vida del estudiante»:

Al dejar, con el alma despedazada  
la familia, hasta entonces tan adorada,  
que al confín de la aldea va en despedida,  
y parece entregarle toda su vida;  
al escuchar del noble padre el consejo;  
al contemplar la novia, que es el reflejo  
de un ángel, y copiosas lágrimas vierte,  
cual si el joven marchara para la muerte;  
al poner en su mano la madre tierna,  
que con cetro de amores su hogar gobierna,  
algunos dinerillos, nada ruines,  
que guardaban, avaros, dos calcetines;  
el estudiante siente que su existencia

---

<sup>225</sup> En nota a pie de página se indica: «Estos datos biográficos son originales del distinguido literato D. José de Siles y Varela» (Aguilar y Cano, 1897a: 613). Parece que es Aguilar y Cano el que le pide esta colaboración y Siles justifica la inclusión de su texto en *El Libro de Puente Jenil* de esta manera: «En la larga serie de biografías de hijos del pueblo que se distinguieron por algún concepto, y que de tan magistral manera han sido trazadas por la experta y erudita pluma del autor de este libro, creo que acaso merece un rinconcito el nombre y la personalidad artística de este querido antepasado mío» (Siles en Aguilar y Cano, 1897a: 613).

<sup>226</sup> Conocido seudónimo literario de Antonio Rey Moliné, inmortalizado por Valle Inclán en *Lucas de bohemia*. Este dato lo precisa Alonso Zamora Vicente: «Dorio de Gádex se llamaba Antonio Rey Moliné y se jactaba de ser hijo de Valle Inclán» (1993: 20-21). Desde ahora lo nombraré siempre por su seudónimo.

se le escapa ante aquella terrible ausencia.

Mas, a poco, ya cuando vuela a la Corte,

se mudan sus tristezas en gentil porte (*Los fantamas del mundo*, 1905b: 207).

Si se hace caso al poeta, sus primeras manifestaciones poéticas se remontan a 1871, tal y como refleja en el título del poemario *Las primeras flores: Lamentaciones, Quimeras (1871-1879)* (1898a). Lo que no deja lugar a dudas es que en 1877 comienza su actividad literaria pública en *El Eco. Revista ilustrada científico-literaria*, bajo el nombre de José Pérez de Siles y se mantiene así durante 1877 y 1878: «Al viento» y «A Elena en su despedida» (n.º 45, 1877), «La ausencia (poesía)» (n.º 47, 1877), «La niña hermosa (poesía)» (n.º 50, 1877), «A Elena (poesía)» (n.º 52, 1878), «La conciencia (poesía)» (n.º 55, 1878), «El niño (poesía)» (n.º 56, 1878), «Orillas del Genil (poesía)» y «Voces que corren» (n.º 61, 1878), «Nieve perpetua (poesía)» (n.º 83, 1878), «En el álbum de María (poesía)» (n.º 89, 1878), «La Historia» y «En el álbum de Pepita (poesía)» (n.º 90, 1878), y «El huésped inesperado» (n.º 91, 1878). Asimismo, durante estos años se encarga, en distintas ocasiones, de la «Crónica» de *El Eco*.

En 1879 empieza a firmar como José de Siles. Así el 18 de enero de ese año, en el número 1 de *El Eco*, suscribe el poema «El pañuelo del novio»<sup>227</sup> y el 13 de abril, en el número 15 de *El Liceo. Semanario hispano-americano*, el poema «Martirio» (13/4/1879: 118). En ese mismo año, reutilizando algunos poemas que vieron la luz en *El Eco*, aparece su primer volumen de versos bajo el título *Lamentaciones* (1879a) y, además, da a conocer un poema dramático titulado *Kristian* (1879b). Es de destacar el comentario que hace *La Época* a la salida de *Lamentaciones*: «Una colección de elegías es sin duda alguna penosamente legible, y, sin embargo, muchas de las que forman la escrita y publicada por Siles se leen con melancólico deleite del ánimo. Otras están revelando la inercia en que suele caer el espíritu cansado, y en todas se ve un corazón dolorido, o que, al menos, sabe fingir estarlo» (Anónimo, 29/9/1879: [4]).

En 1880 publica su siguiente libro de poesía titulado *La quimera*, y en 1882 *Imago, poema*, ambos no localizados<sup>228</sup>. Asimismo, en 1882, según la breve nota que se presenta en *La Correspondencia de España*, Siles gana un certamen poético organizado por la academia Montreal de Tolosa: «En el certamen poético que acaba de celebrar la antigua academia Montreal de Tolosa (Francia) ha sido premiada una bella oda a Lamartine del joven poeta D.

---

<sup>227</sup> El poema y el sumario de la revista se anunciaron en *La Iberia. Diario Liberal* (Anónimo, 18/1/1879: [3]; Anónimo, 29/1/1879: [3]).

<sup>228</sup> De la existencia de *La quimera* da constancia el *Diario Oficial de Avisos* (Anónimo, 19/4/1880: [3]), y de *Imago, poema* lo hace *La Librería. Propaganda Literaria Universal* (Anónimo, junio y julio de 1882: 47).

José de Siles, al cual se ha nombrado miembro titular de aquella histórica y sabia asociación» (Anónimo, 15/10/1882: [2]). Este año significa mucho en su éxito como poeta: a este premio hay que sumarle la publicación, en julio, del poema «A una mujer» (16/7/1882: 10) en *La Diana*, revista dirigida por Manuel Reina, poeta con el que Siles mantuvo una estrecha relación como muestra, por un lado, la dedicatoria de Reina en «El rey Haraldo Harfagar» de *Andantes y Alegros*: «A José P. de Siles, notable literato» (1877: 65)<sup>229</sup>; y, por otro, el hecho de que Ortega Munilla le confiase a Reina una carta para Siles, enviándola a Puente Genil: «A propósito de colibrí; adjunto una carta que te ruego entregues a Siles. Léela» (carta de Ortega Munilla a Reina fechada en Jadraque, el 29 de julio de 1883; en Reina López, 2005b: 1289)<sup>230</sup>. Por tanto, el verano de 1883 Siles lo pasa en su pueblo natal, y también en febrero de 1884 se encuentra en Puente Genil, sabido porque Ortega Munilla le pide a Reina noticias de su amigo: «¿Siles?, ¿Y Moyano?. Cuéntame su suerte. Salúdales, ponme a los pies (q. b.) de tu amable convaleciente, besa a tus hijos, y recibe un abrazo de tu leal y entusiasta amigo» (Carta de Ortega Munilla a Reina fechada en Jadraque, el 18 de febrero de 1884; en Reina López, 2005b: 1295). Más tarde publica la comedia en un acto *La Odalisca* (1884) y el poemario *El Diario de un poeta* (1885), inspirado en las *Rimas* de Bécquer<sup>231</sup>.

---

<sup>229</sup> Se equivoca Reina López (2005: 274) al considerar que la dedicatoria es al padre de Siles: José Pérez de Siles y Rivas. La dedicatoria es de 1877, cuando los poemas de Siles ya eran conocidos en *El Eco*. Además, de entre los Pérez de Siles solo el poeta aquí estudiado se dedica a la literatura, siendo un «notable literato».

También en *La Diana* se anunció durante tres números (n.º 7, 1 de mayo de 1882; n.º 8, 16 de mayo de 1882; n.º 9, 1 de junio de 1882) el poema *Imago* de Siles y se vendía «en la Redacción de esta revista al precio de 1 peseta».

<sup>230</sup> «Colibrí» en referencia a la condición de literato: «El último libro de Amicis *Los amigos* que he leído en italiano, es muy bonito. Es una serie de estudios sobre la amistad, del género de *Los caracteres* de La Bruyere [sic]; pero Amicis pierde en gracia lo que gana en profundidad. Cuando uno de estos simpáticos ingenios, que resplandecen de luz y colorido se meten a descubrir abismos de filosofía, me parece que veo a un colibrí haciendo su nido en el túnel de un topo y me dan ganas de decirle: “Eh, señor colibrí; V. ha nacido para agitar sus alas en la luz!”. A propósito de colibrí; adjunto una carta que te ruego entregues a Siles, Léela». José Ortega Munilla (padre de José Ortega y Gasset) dirige, en este momento, *Los Lunes de El Imparcial*, suplemento literario en el que Siles colabora con «El buey. (Traducción de Carducci)» (21/5/1883: [4]), firmando con la iniciales «J. S.». Quizá la carta de Ortega Munilla a Siles tuviese que ver con su participación en *Los Lunes*.

Por otro lado, la carta de Ortega Munilla a Reina revela el conocimiento de la obra de Edmondo De Amicis por parte de los dos escritores, mucho antes de la popularidad del novelista italiano en España gracias a las traducciones de Hermenegildo Giner de los Ríos. Para la recepción de De Amicis en España, véase Muñiz Muñiz (1980), García Aguilar (2006), Hernández González (2013) y Polizzi (2015, 2016).

<sup>231</sup> *La Odalisca* pertenece al catálogo de «El Teatro. Colección de obras dramáticas y líricas» de la editorial Florencio Fiscowich. La comedia se relaciona en la «Adición al catálogo de 1.º de mayo de 1884», publicado en *El guardián de la casa. Comedia en tres actos y en verso* (1884) de Ceferino Palencia. El *Catálogo General* de la Sociedad de Autores Españoles informa, además, de que es una comedia en un acto, que representaron tres actrices (1913: 253). Siles recupera a este tipo en «La Odalisca: cuento oriental» (*La América*, 13/2/1885: 5-6).

En la década de los 80 se inicia, además, su rica producción narrativa y periodística. Atendiendo, en primer lugar, a la narrativa y, en concreto, a la actividad cuentística del autor hay que decir que esta es notoria, probablemente es una labor *pro pane lucrando*, lo que no quiere decir que no posea cuentos de calidad. Al mismo tiempo, el grueso de su producción narrativa no lo ocupa la novela, sino los cuentos destinados a la prensa, a las columnas de los diarios y a las páginas de revistas. En conjunto se reparte por *El Liceo*, *Almanaque de la Risa*, *La Moda Elegante*, *Ilustración Artística*, *La América*, *La Ilustración Ibérica*, *La Época*, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, *Revista de España*, *La Edad Dichosa*, *Revista Contemporánea*, *Revista de España*, *La Lidia*, *El Heraldo de Madrid*, *España y América*, *La Gran Vía*, *El Motín*, *Barcelona Cómica*, *La Ilustración Nacional*, *Nuevo Mundo*, *Iris*, *Madrid Cómico*, *Álbum Salón*, *La Dinastía*, *Pluma y Lápiz*, *La Correspondencia de España*, *Ilustración Militar* y *Heraldo Militar*. Algunos de estos cuentos se van a reunir en libro. Por tanto, en su mayoría, los cuentos de Siles son obras nacidas para la prensa<sup>232</sup>.

La narrativa difundida en libro tiene también un largo recorrido. Cerca de 1885 es agrupado, junto a otros autores, en *¿Pican... pican? Cuentos naturalistas* (Siles, Martínez de la Sagra, López Bago y Boccaccio, ([ca. 1885])<sup>233</sup>, y en 1887 publica *Historias de amor*, su primer libro de cuentos (anunciado en *El Motín*, Madrid, Anónimo, 20/1/1887: [4]), y la novela *La seductora*, ambas obras no localizadas. Respecto a esta última, *El Día* señala que «la novela publicada por el notable articulista de costumbres Sr. Siles es de las que merecen especial recomendación, así por su forma como por su fondo» (Anónimo, 24/12/1887: [4]). En 1888 ofrece al público lector *Un joven sensible*, nueva colección de cuentos<sup>234</sup>. *La Época* advierte que «el autor de *Un joven sensible* tiene el estilo exuberante de los escritores meridionales, poetas hasta cuando escriben en prosa» (Anónimo, 30/9/1888: [4]). Y para *Revista Contemporánea*, *Un joven sensible* «es una colección de quince narraciones breves, sencillas, interesantes y llenas de sentimiento, que recuerdan las del malogrado Adolfo Bécquer» (Anónimo, octubre de 1888: 111-112). Dicha colección de cuentos va a hacer que la crítica lo reconozca como autor naturalista y lo anime a dar el salto a este tipo de novela:

Muy contados los [escritores] que le superen en el sello del *modernismo* que imprime a cuanto produce su pluma [...].

---

<sup>232</sup> A propósito del cuento en la prensa finisecular, véase Ezama Gil (1992).

<sup>233</sup> Esta antología tiene una segunda edición en 1901, según documenta Antonio Palau y Dulcet en el volumen VII del *Manuel del Librero Hispano-Americano* (1954).

<sup>234</sup> El cuento «Diálogo de los muertos», publicado suelto en *La Época* (2/11/1888: [2]), pertenece a *Un joven sensible*.

En su última colección de cuentos, bautizada, a usanza francesa, con el título en ella comprendido, prueba lo que dejó consignado. [...].

Un maestro en el moderno arte de novelar. [...].

Es indudable que Siles sigue las corrientes artísticas de la época, o sea la moderna escuela realista de novelar; pero su realismo es lo bastante para que sus producciones, inspirándose y fundándose en la naturaleza, nos la presenten mejorada sin desfigurarla; buscando, no el lado pequeño y deforme de las cosas, como hacen los que exageran el naturalismo, sino rodeando los objetos con destellos de su rica fantasía, de un ambiente de brillantes y hermosura que, sin desnaturalizarlos, nos lo presenta de un modo más artístico y agradable.

En *Un joven sensible* hay relaciones influidas por el naturalismo reinante, siendo el naturalismo de Siles perfectamente aceptable y sin las exageraciones de la escuela francesa. [...].

Terminaré rogando al Sr. Siles que abandone el terreno de los esbozos y entre resuelto por el campo de la novela, y siga el brillante camino que las dotes que atesora le trazan. Es mi respetuoso consejo (Guerra y Alarcón, *La Ilustración Nacional*, 30/10/1888: 462-463).

A las anteriores producciones narrativas le siguen *Gran espectáculo* (1889a), dieciocho cuadros de costumbres; *Juana Placer* (1889b), novela; *La vida pobre* (1889c), suma de artículos y cuentos<sup>235</sup>; *La pícaro Cornelia* (1890), novela; *La niña mártir* (1891), primera parte de una novela de costumbres; *La hija del fango* (1893), novela que reseña *La Época* («La realidad está reflejada con arte en las páginas del libro, sin exageraciones groseras, sin caer en la caricatura del naturalismo», Anónimo, 26/6/1893b: [4]) y *La Ilustración Nacional* («Refiérese a ella la historia de una niña desgraciada, nacida y educada en lo más *bas fonds* de la sociedad contemporánea. Sírvela de marco los antros más oscuros del Madrid pobre. Desarróllase entre individuos de las clases inferiores. Es una narración de agonías y miserias, sin atenuaciones líricas, con la crudeza de la verdad observada», Anónimo, 26/6/1893a: 284); y los libros de cuentos *El asesino de Lázara* (1892), *Mariposuelas* (1895), *Pasiones de fuego* (1895), *Boda buena y boda mala* (1895), *Los mil y un cuentos. Mentiras* (1896)<sup>236</sup>. Otros

---

<sup>235</sup> *La Época*, al reseñar la obra, la fecha por error en 1888 (Anónimo, 12/1/1890: [3]).

<sup>236</sup> Solo localizados los libros *Juana Placer* (1889b), *La vida pobre* (1889c), *Gran espectáculo* (1889a), *La pícaro Cornelia* (1890), *El asesino de Lázara* (1892) y *La hija del fango* (1893). *La niña mártir* la anuncian *La Época* (Anónimo, 19/6/1891: [4]) y *El Motín* (Anónimo, 11/7/1891: [3]), y *Boda buena y boda mala* aparece fechada en 1895 por Cejador y Frauca (1918, IX: 288). Según Baquero Goyanes (1949: 193), *Mariposuelas* y *Pasiones de fuego* se publicaron bajo el mismo título: *Cuadros de color. Mariposuelas* (1895) y *Cuadros de Color. Pasiones de fuego* (1895); pero *La Época* refleja que *Mariposuelas* y *Pasiones de fuego* formaron parte de la colección titulada *Los mil y un cuentos*: «El conocido literato D. José de Siles acaba de publicar un nuevo e interesante folleto titulado *Los mil y un cuentos.—Mentiras*. Como los anteriores folletos de la colección, *Mariposuelas* y *Pasiones de fuego*, el que ahora ha publicado el Sr. Siles, es de muy agradable lectura» (Anónimo, 7/4/1896: [3]). Una publicación, *Los mil y un cuentos*, de varios volúmenes: «El distinguido escritor D. José de Siles ha puesto a la venta el cuaderno 4º de la publicación económica titulada *Los mil y un*

volúmenes de cuentos son *El ruiseñor de invierno* y *La corista*, que se publican antes de 1898, ya que aparecen anunciados para su venta en *Las primeras flores* (1898a) y en *Noches de insomnio* (1898b). De la misma manera el volumen de cuentos *La guerra*<sup>237</sup> se puede fechar antes de 1898 porque se comercializa en *Noches de insomnio*. En esta dinámica de publicación prácticamente anual de cuentos reunidos se intercala la obra de autoría múltiple titulada *Relatos trágicos* ([1893])<sup>238</sup>, donde Siles publica «Un drama judicial»; el resto de los autores de este volumen son Carlos Rubio con su cuento «Andrés», J. Adán Berned con «La venganza» y José Comas con «La sima de San Pedro».

En cuanto a la actividad periodística, es redactor de *El Pueblo*, *La Época* (donde, desde el 16 de febrero de 1885 hasta el 12 de julio de ese mismo año, se encarga del editorial) y *El Heraldo de Madrid*, puesto, este último, que deja en 1891<sup>239</sup>; colaborador habitual de *Iris* y *Nuevo Mundo*, desde su fundación; articulista ocasional para *La América*, *Revista de España*, *La Lidia*, *La Ilustración Nacional*, *Alma Española*, *La Ilustración Militar*, *La Campaña de Cuba*, *Actualidades* y *Metropolitana*; y miembro de la Asociación de la Prensa de Madrid. Un trabajo periodístico desde Madrid que no hace olvidar su tierra ni impedirle participar en la revista de Puente Genil *Pepita Jiménez* (1895-1896).

Destaca, asimismo, su vocación periodística relacionada con el mundo del arte, siendo director de una revista semanal titulada *El Mundo Artístico* que comienza su andadura en 1889<sup>240</sup>. *La Época* da cuenta de este hecho: «Ha empezado a publicarse un interesante periódico que se titula *El Mundo Artístico*, que dirige nuestro antiguo compañero y colaborador D. José de Siles» (Anónimo, 13/1/1889: [3]). No he podido constatar el fin de su

---

*cuentos*, publicación que, por su interés, por la belleza de su forma y por su baratura (25 céntimos) ha obtenido, y sigue obteniendo, los favores del público» (Anónimo, *La Época*, 29/6/1896: [3]); el tomo IV también se anuncia en *La Ilustración Nacional* (Anónimo, 28/8/1896: 382). Por su parte, Cejador y Frauca señala que *Los mil y un cuentos* formaron cinco volúmenes publicados entre 1896 y 1897 (1918, IX: 288).

<sup>237</sup> En *La musa retozona* ([1905]) se titula *Páginas de guerra*.

<sup>238</sup> Se ha podido localizar el año de publicación de este tomo 35 de la «Biblioteca del siglo XIX» gracias a que *Revista Contemporánea* (Anónimo, julio de 1893: 446) y *La Ilustración Nacional* (Anónimo, 16/8/1893: 359) reseñan la obra. Por otro lado, en el tomo 22 de dicha colección se publicó *Relatos tristes*, de Burrell, Dicenta, Roure, Siles, Urrecha, etc. No he podido localizar el volumen.

<sup>239</sup> Así lo anuncian el 30 de marzo *El Día*, *El Imparcial*, *El Liberal* y *La Unión Católica*, y, un día después, *La República*.

<sup>240</sup> He revisado catálogos de hemerotecas y bibliotecas, así como bases de datos, pero no he encontrado esta revista. Aparecen en el catálogo de la BNE dos revistas con el mismo título y que no parecen guardar relación con la que interesa: *El Mundo Artístico* (1901-1902) y *El Mundo Artístico y Monumental* (1920), ambas de Barcelona.



dedicación a la revista, pero sí que en 1894 Siles continúa en la dirección de *El Mundo Artístico*<sup>241</sup>.

A esta sensibilidad artística se suma su participación en *La América*, donde, en el año 1886, publica mensualmente, desde enero hasta julio, una serie titulada «Bellas Artes», en la que hace un recorrido por la obra de varios artistas como Alejandro Ferrant, Ricardo Bellver, Casto Plasencia, Santafé, Ramón Padró y Manuel Domínguez, además de tratar otras cuestiones más generales sobre arte<sup>242</sup>. Parte de estas crónicas las recoge Siles en un primer volumen (llegarán a ser cinco) de un libro titulado *Bellas Artes* (1887): «Una serie destinada a biografiar los artistas, reseñar las exposiciones, criticar los cuadros, estudiar las Bellas Artes y vulgarizarlas. Comprende la vida artística del pintor Plasencia, el escultor Suñol y el paisajista Ramos Artal, cuyas obras estudia a conciencia el Sr. Siles revelando poco común competencia acerca de la materia» (Anónimo, *El Día*, 3/4/1887: [3])<sup>243</sup>.

En *La Época*, en 1887, se encarga de las series «Siluetas de artistas» y «La exposición de Bellas Artes»; en *España y América*, en 1892, de «La vida artística» y «Exposición Internacional de Bellas Artes»; y en *Revista de España*, también en 1892, firma el apartado «Exposición Internacional de Bellas Artes»; artículos donde Siles estudia la historia de la pintura, tanto nacional como extranjera. En *El Mundo Artístico*, en 1892, publica un artículo titulado «Manuel Domínguez» y, en 1894, la serie «Nuestros dibujantes», donde trata a artistas como Narciso Méndez Bringa, uno de los más grandes ilustradores de *Blanco y Negro*<sup>244</sup>. Más series sobre arte las recoge en *La Ilustración Nacional*: «Dibujantes y grabadores» y «Exposición, venta y rifa en el Círculo de Bellas Artes» en 1894, «Exposición de Bellas Artes» en 1895 y «Exposición del Círculo de Bellas Artes» en 1898. Asimismo, en 1896 colabora en *El Domingo. Revista Artística y Literaria* y, desde el 1 de enero de 1902 hasta el 1 de mayo de 1903, publica la serie «Maestros del arte» en *Por Esos mundos*, haciendo desfilar a prometedores artistas, algunos de ellos ilustradores de la prensa: Juan

---

<sup>241</sup> *La Época* (Anónimo, 22/9/1894: [3]) anuncia en sus páginas el último sumario de *El Mundo Artístico* e indica que sigue siendo su director Siles. Por otro lado, en *El libro de Puente Jenil* se lee que «en la actualidad [Siles] tiene a su cargo la dirección de la acreditada revista de bellas artes *El Mundo Artístico*, de gran aceptación» (Aguilar y Cano, 1897a: 627-628).

<sup>242</sup> Siles apuesta por artistas jóvenes (muchos bohemios y amigos de café) que, cuando él los trata, no son reconocidos, pero llegarán a serlo. Tiene una gran visión artística.

<sup>243</sup> Además de *El Día*, dieron esta noticia *El Liberal* (Anónimo, 11/4/1887: [3]) y *La Correspondencia de España* (Anónimo, 16/5/1887: [3]).

<sup>244</sup> Véanse los sumarios de los números de *El Mundo Artístico* en *La Época* (Anónimo, 23/1/1892: [4]; 24/5/1892: [4]; 18/8/1892: [3]; 12/8/1894: [3]; 22/9/1894: [3]).

Martínez Abades, Agustín Querol, Antonio Espina y Capo, Mariano Benlliure, Ramón Padró, José Garnelo, Antonio Muñoz Degrain, Alejandro Ferrant y Aniceto Marinas<sup>245</sup>.

A la vasta producción narrativa y periodística durante los 80 y los 90 pertenece el volumen *Cuentos y artículos* (1891a)<sup>246</sup>. Una producción que no le hace olvidar su labor poética ni impedirle que se inicie en el campo de la traducción.

Los primeros experimentos de traductor son poemas sueltos en la prensa para saltar a traducir novelas de autores populares en Francia y publicarlas en libro. Así traduce *El profesor de Tours* (1889a) y *Gertrudis y Verónica* (1889b) de André Theuriet, para El

---

<sup>245</sup> De sus estudios de pintores, destaco, por el interés biográfico, el que hace sobre su abuelo en *El Libro de Puente Jenil*, admitiendo que «sin duda habrá en estas páginas algo del mucho cariño que el nieto profesó al abuelo» (Siles en Aguilar y Cano, 1897a: 613), es decir, confesando su crítica poco objetiva debido al componente emocional: «Fue realmente un hombre fanático por las bellas artes. No había para él otra felicidad que el manejo del pincel o del cincel, pues sus gustos compartieron por igual la pintura y la escultura. Sin otra instrucción que la propia, sin otros maestros, ni modelos que las estampas, reproducción de las obras bellas, que llegaban a sus manos, sin otro estímulo que la personal satisfacción, ni otro premio que la gratitud de todos aquellos para quienes trabajaba, él consagró su larga vida al cultivo del color y de la línea, dejando, si no obras perfectas, destellos de lo que pudo ser aquella inteligencia clara, aquella voluntad perseverante, aquel corazón enamorado de lo bello, a haberse desarrollado en otro centro de más amplios estudios y luminosos horizontes [...]. // Mi biografiado pudo indudablemente, en otra atmósfera, haber desarrollado hasta la perfección, sus facultades nativas. Aquí, entre las cuatro paredes de su modesto hogar solo alcanzó a poner de relieve la fecundidad de su ingenio, la multiplicidad de sus aptitudes, la constancia de su labor, jamás interrumpida. // Yo creo sinceramente que fue un colorista notable. Porque notable cosa es dar color y vida a sencillas láminas de periódicos ilustrados. ¿La prueba? Los dos episodios que pintó al óleo y que se ostentan en casa de mi padre y representan dos actos culminantes de la gloriosa guerra del África: la *Entrada de Tetuán* y la *Toma de los Castillejos*. Hay allí, en esos dos lienzos, admirable empaste, excelente claro oscuro, sobriedad en el colorido, propiedad en los matices, hábilmente interpretadas las lontananzas y concienzudamente traducidos los detalles de los primeros términos. Vese allí palpitar la vida, sin exageración en las aptitudes, ni rigidez o violencia en los movimientos. Su manera de colorear es castiza: pocas tintas, muy bien casadas, de la murillesca escuela sevillana. Del dibujo no tengo que decir sino que es correctísimo; claro está que la obra no es más que una copia, pero recuérdese que la copia es de apuntes confeccionados para servir la curiosidad del público, apuntes trazados por el artista original al correr del lápiz. // Entre sus cuadros originales figuran *El Milagro de pan y peces*, que se exhibe en la ermita de Jesús Nazareno de esta villa. Participa de las mismas condiciones que los dos anteriores, en dibujo y colorido, si bien hay que apreciar en este lienzo todo aquello que pertenece a la inventiva de nuestro biografiado. Las figuras se presentan artísticamente agrupadas en posiciones naturales, con cierto tinte arcaico, no exento el asunto de determinada unción religiosa. La figura de Jesús principalmente es hermosa. Es verdaderamente el Cristo que la Biblia nos pinta repartiendo al hambriento e incrédulo pueblo los panes y los peces. Salieron de sus pinceles otros muchos cuadros que no mencionamos aquí gracias a la brevedad, demostrando en todos su culto por la grandeza del dibujo de Miguel Ángel y por la armónica entonación del colorido de Murillo. // Como ya se ha referido antes, cultivó a par que la pintura la escultura, en sus diversas aplicaciones. En figurillas de barro pintado, para Nacimientos, o retratando tipos populares que modelaba con sus propios dedos, dejó verdaderos primores. Vacío en yeso innumerabilidad de obras; medallones reproduciendo escenas de toda especie, bustos retratando efigies de personajes históricos, estatuillas de imágenes sagradas. Con el cincel en la mano grabó infinidad de mármoles funerarios, en lo cual puede decirse que tenía la exclusiva. Nada en fin se resistía a su trabajo, pues, hasta en el moldeado de caretas, que las hizo muy notables, dejó muestras de su gusto artístico y de su esfuerzo incansable» (Siles en Aguilar y Cano, 1897a: 613-616).

<sup>246</sup> Recogido en el inventario de la biblioteca de Ricardo de Montis (Porro Herrera, 1996a: 239).

Cosmos Editorial<sup>247</sup>; *El galán de la gobernadora* (1890) también de Theuriet<sup>248</sup>, *Cleopatra* (1890) de Henry Gréville (seudónimo de Alice Marie Céleste Durand), y *Madre* (1890) de Hector Malot<sup>249</sup>, para la España Editorial; además del ensayo *Resumen de Historia del Arte* (1898) de Charles Bayet, otra vez para la España Editorial<sup>250</sup>. Destaco que da a la imprenta un volumen de poesías traducidas (muchas recogidas previamente en la prensa) con el título *La lira nueva* (1895)<sup>251</sup>.

En cuanto a la acogida que merecen sus volúmenes de traducciones, y atendiendo a las reseñas publicadas en los periódicos, cabe asegurar que logran mayor éxito las novelas frente al verso. *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (Anónimo, 18/9/1889), *La República* (Anónimo, 21/9/1889) y *La Ilustración Española y Americana* (V., 22/9/1889) anuncian y reseñan *El profesor de Tours*; *Revista Contemporánea* (R. A., enero-febrero-marzo de 1890), *Madrid Cómico* (Anónimo, 18/1/1890), *El Día* (Anónimo, 19/1/1890) y *La Época* (Anónimo, 24/1/1890) hacen lo mismo con *El galán de la gobernadora*; *El Día* (Anónimo, 6/3/1890), *Madrid Cómico* (Anónimo, 8/3/1890) y *El País* (Anónimo, 12/3/1890) siguen esta estela con *Cleopatra*; y, finalmente, *Revista Contemporánea* (R. A., abril-mayo-junio de 1890) y *La Ilustración Española y Americana* (V., 30/5/1890) publicitan *Madre*. Sin embargo, *La lira nueva* solo encuentra difusión, y de manera residual, en las páginas de *La Gran Vía*, dirigida en este momento por Salvador Rueda: «En estas composiciones resplandece el buen gusto literario del Sr. Siles» (Anónimo, 24/2/1895: [11]). Más tarde, Rodolfo Gil reseña la antología en el segundo tomo de su *Córdoba contemporánea* (1896: II, 74-75).

Por otro lado, Siles goza de cierto reconocimiento como traductor. Teodoro Llorente aplaude sus traducciones de Goethe en *La Época* y la elección del verso para este cometido:

---

<sup>247</sup> En el volumen *El profesor de Tours* no aparece el nombre de José de Siles, pero sí figura como traductor de dicha novela en los índices de obras publicadas en otros tomos de la editorial como, por ejemplo, *El ahijado de un marqués* (1890) de André Theuriet. También es mencionado como traductor en el *Suplemento al catálogo de las obras que son propiedad de El Cosmos Editorial* (1890).

Respecto a *Gertrudis y Verónica*, tampoco se anota la firma de Siles. Se sabe que la traducción es suya porque así lo recogen Rodolfo Gil (1892: I, 254) y, más tarde, Aguilar y Cano (1897a: 627).

<sup>248</sup> En la *Revista Literaria Novelas y Cuentos*, de la editorial Dédalo (Madrid), aparece sin fechar (aunque se puede situar entre 1935 y 1945) una traducción de la novela *L'amoureux de la préfète* (1888) de Theuriet, que sigue sospechosamente la sintaxis de la traducción de Siles (muchos párrafos son idénticos, como el título de la obra), sustituyendo términos del texto de Siles por otros (probablemente para hacer ver que se trata de una versión diferente y no pagar derechos de edición). Esto hace pensar que la traducción corresponda a nuestro autor.

<sup>249</sup> En *La Ilustración Española y Americana* (V., 30/5/1890: 350) se indica que la traducción de esta novela corre a cargo de José de Siles y Olegario Slipemback.

<sup>250</sup> Esta traducción la reedita Sáenz de Jubera en 1907 y La España Editorial en 1920.

<sup>251</sup> En la página de libros en venta de *Las primeras flores* (1898a) y en *Noches de insomnio* (1898b) aparece como *La lira extranjera*.

Bien ha hecho la Hoja Literaria de *La Época* al traducir algunas composiciones que llama «naturalistas» del famoso Goethe. [...] La lectura de esas traducciones me ha producido singularísima satisfacción, porque precisamente todas las poesías publicadas en prosa, muy ceñidas al texto original, las había traducido yo en verso, a mi manera; y esto me hace creer que van por el mismo camino nuestras preferencias. Las versiones rimadas, aunque nunca puedan ser exactas, tienen sobre las literales la ventaja de que hacen sentir mejor, para la generalidad de los lectores, el encanto de la poesía, pues esta es casi inseparable del metro y la cadencia (*La Época*, 6/10/1884: [3]).

En este artículo, titulado «Las poesías naturalistas de Goethe», Llorente pide permiso al diario para «enviar traducción de aquellas mismas composiciones» (6/10/1884: [3]) que había publicado José de Siles y se excusa por no presentar «La convertida» al no ser de su agrado la traducción, pero sí brinda al lector «Cómo fui salvado», «Noche serena» y «Dicha y sueño», abriendo así un diálogo con las traducciones de Siles («La convertida», «Dicha y sueño», «La noche hermosa» y «Mi salvación», recogidas en *La lira nueva*)<sup>252</sup>. Siles, por su parte, agradece a Llorente esta distinción: «He sido sorprendido agradablemente, viendo que mis humildes traducciones de Goethe, publicadas en la Hoja Literaria de *La Época* con el título de “Poesías naturalistas”, despertaron un eco de simpatía en el sapientísimo traductor de *Fausto*, Sr. D. Teodoro Llorente» (*La Época*, 20/10/1884b: [3]).

Otro reconocimiento a su labor traductora llega, por un lado, cuando su traducción «El buey», de Carducci, se incluye en la *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano* (1889) de Juan Luis Estelrich, y, por otro, cuando «El punto final» se publica en el libro de poemas *Musa Cerula* (1894) de Augusto Gil, una traducción de Siles (la única del libro) que es el último poema del volumen y aparece después de la producción original de Gil titulada «Punto final».

En esta etapa, donde combina la escritura original con la traducción, sale a la luz *Sonetos populares* (1891b); para *La Época* su forma es «algo atrevida, pero castiza y elegante» (Anónimo, 5/6/1891: [3]) y para *Revista Contemporánea* se trata de sonetos «escritos con cierta gracia, pero merecedores de censura por su tendencia o por lo demasiado libres» (Anónimo, 1891: 223). Dos años después colabora en *La Gran Vía* (lo hace desde el 24 de septiembre de 1893 hasta el 1 de septiembre de 1895, en once números); destaco su participación cuando Salvador Rueda es director de la revista, con una prosa poética titulada

---

<sup>252</sup> «La convertida» la había publicado Llorente, junto a otras traducciones del poeta alemán, en un artículo titulado «Los lieder de Goethe. II» (*El Museo Literario*, 25/9/1864: 58-59).

«Las rosas» (4/8/1895: [9]), el cuento «Dramas del sábado» (18/8/1895: [4]) y otro cuento cargado de lirismo bajo el nombre de «En busca del cielo» (1/9/1895: [5]).

En 1898 *Nuevo Mundo* anuncia que el poeta está reuniendo todos sus versos en diez tomos: «Ha sido una feliz idea la de nuestro querido amigo y colaborador el distinguido poeta José de Siles, de recopilar en diez tomos todos sus versos» (Anónimo, 16/2/1898: [17]). De esos diez solo se materializan dos: *Las primeras flores. Lamentaciones, Quimeras (1871-1879)* (1898a) y *Noches de insomnio. Imágenes, Fantasías (1880)* (1898b). Todo el dinero que Siles está ganando como periodista, traductor o cuentista en la prensa lo está empeñando en la poesía, en su voluntad de ser poeta.

En 1902 vuelve a atreverse con el teatro: *Certamen de flores: alegoría dramática en un acto, original y en verso*, y lo hace en el teatro Moderno de Madrid por un grupo de niñas de colegio<sup>253</sup>. Siles, en la dedicatoria a Doña Benita Pérez, le quita méritos literarios a su obra:

Concebida esta ALEGORÍA y escrita con destino a ser representada por alumnas del Colegio que, con tanto celo e inteligencia, desde hace ya largos años, dirige, ¿a quién mejor que a usted, respetable señora, podía ser dedicada? No es una obra que reúna méritos literarios, pues escrita en breve tiempo, adolecerá sin duda de defectos. Mas, tal y como es, acójala con indulgencia, atendiendo solo al espíritu que le ha dictado, que no es otro que ofrecer a usted un testimonio, aunque insignificante, de la alta consideración que la consagra su seguro servidor (1902: 5).

*La Época* da noticia de este estreno, aunque solo alude al valor educativo de la función. Parece una obra escrita por encargo:

Más elogios merece aún la obra por su fondo que por su forma. Las flores que en el certamen toman parte no cantan solo sus bellezas, sino las virtudes de que son emblema: la inocencia, la sencillez, la modestia, el amor a los padres, etc. Es, pues, una composición muy recomendable para representarla en colegios de niñas, porque sus versos contribuyen a despertar en ellas estos sentimientos de virtud (Anónimo, 17/5/1902: [6]).

---

<sup>253</sup> Redacta más títulos para el teatro: «La labor de Siles es abundante. Pasan de la veintena los libros por él escritos y me consta que tiene en su casa, inéditas, otras tantas obras, algunas de las cuales pertenecen al teatro. Entre estas se encuentra un drama en verso, de asunto epopéyico, digo de parangonarse, por lo bien urdido de su asunto y lo cálido de su verbo romántico, con el magnífico *Don Álvaro* (Dorio de Gádex, *El Liberal*, 23/11/1908: [1])». En la última página de *El certamen de flores* (1902) se publicitan una serie de obras dramáticas ya editadas y en venta: *El demonio moderno*, *El Calavera*, *La familia de Gazuza*, *El pintor y la modista* y *La fiebre de las mamás*. Solo he podido encontrar una copia de *El Calavera*, en una edición de 1909, y *El demonio moderno*, sin datación, aunque Cejador y Frauca (1918, IX: 288) la fecha en 1901. En la segunda edición de *Los fantasmas del mundo* (1905b) se incluyen dos poemas dramáticos: «La estrella de la tarde (Lamentación de un desheredado)» y «La joven y el mendigo».

*La Correspondencia de España* sí se atreve a tratar el aspecto formal o técnico de la pieza, sin perder de vista que su finalidad no es literaria: «Desprovisto de pretensiones literarias, como recreo de jóvenes y niñas y para que otras niñas lo representaran, el trabajo del Sr. Siles tiene, sin embargo, verdadero interés. Está versificado con soltura, en fáciles redondillas, y no puede negarse a los versos inspiración y delicadeza» (Anónimo, 19/5/1902: [6]). Este *Certamen de flores*, editado, se lo envía a Manuel Reina con la siguiente dedicatoria: «A mi amigo del alma y maestro queridísimo, Manuel Reina, su admirador y hermano en letras» (en Reina López, 2005a: 194).

Insiste Siles en la poesía y en 1903 publica *Los fantasmas del mundo. Poemas de la realidad y la fantasía*, obra alabada en *Iris*: «creemos poder decir que no se trata de un poeta más, sino de otro gran poeta, que tiene un puesto señalado en primera línea» (Anónimo, 19/9/1903: [14]). Entre las «Obras del mismo autor» de este libro se enumeran la novela *La estatua de hielo*, el volumen de cuentos *El paraíso en una buhardilla*<sup>254</sup> y *La villa del oso (cuadros de costumbres)*, no localizadas. Vive entonces en una situación de miseria económica que desaparece con la herencia que recibe tras la muerte del padre el 16 de enero de 1904 (Anónimo, *Diario Oficial de Avisos*, 19/1/1904: [3]; Anónimo, *La Reforma. Revista Notarial*, 18/11/1907: 1198). Yerra Emilio Carrere al decir que el capital proviene de su tío:

Y un buen día, murió un tío de Siles, dejándole toda su fortuna. Fue uno de esos tíos maravillosos, imprevistos y ricos que tienen la bondad de morir a tiempo, y que solo parecen hechos para desenlazar las malas comedias. Cayó sobre el bohemio un portentoso aluvión de miles de duros, y el chaquet fue sustituido por un carrik. Este fue el único cambio ostensible en su vida. [...]. Luego de esta valiosa adquisición, Siles se encerró en una torre de marfil que alquiló por doce duros en una calle de Chamberí. Y la media tostada fue sustituida por alimentos de respeto que redondearon la bóveda del vientre y lustraron su cara plácida y exangüe (*El País*, 30/12/1907: [4])<sup>255</sup>.

Sí acierta *Dorio de Gádex*, que data el recibimiento de la herencia:

Siles, a la muerte de su progenitor, ocurrida hace un lustro, heredó unos dineros que pudieron libertarle de tal yugo; mas él amigo del desarreglo y de lo imprevisto, pródigo como un duque italiano del Renacimiento, supo destrozar la paterna herencia en menos de tres años, comprando

---

<sup>254</sup> En *La Musa retozona* ([1905]) se titula *La buhardilla. Cuentos*.

<sup>255</sup> El texto «Siles y su carrik», al que pertenece este fragmento, lo rescata Carrere en su obra *La copa de Verlaine* (1918).

incunables, telas antiguas, tapices orientales, armas del siglo XV y XVI, bibelots de la Regencia... Durante tal época, corta por desgracia, Siles fue para los chamarileros una providencia; hoy, exhausto de monedas su bolsillo, es una calamidad: ya no es materia pimpeable, fácil de embaucar; ahora regatea como mujer económica y ordenada... (*El Radical*, 5/8/1908: [1]).

Pero no solo este gusto coleccionista, que da privilegio a las obras artísticas antes que al hecho de comer, acaba con la herencia. En 1905, fruto del deseo de reconocimiento literario, se gasta parte del dinero en la edición de una veintena de libros, publicados con la ayuda del editor y librero Gregorio Pueyo: «Y en breve espacio, uno tras otro, lanzó a la oscuridad pública veinticuatro libros de versos, de cuentos, novelas, artículos, crítica, filosofía... Toda la esencia de su vivir lamentable, los sueños de su cabeza visionaria, inspirados por la voz acariciadora de esa belleza del arroyo, pálida, desmelenada y mal vestida que besa y muerde, blasfema y ora» (Carrere, *El País*, 30/12/1907: [4]). Al retrato que hace Carrere de esta locura bohemia se suma Cansinos Assens:

Otro de aquellos individuos era un literato ya viejecillo, delgado y chupado, llamado José de Siles, que, pobre toda su vida, acababa de heredar de unos parientes y se estaba gastando el dinero en publicar sus obras completas, que iban a parar a los baratillos. Probablemente era el que invitaba a los otros a cuenta de irónicos elogios...

Yo saludaba y pasaba de largo, huyendo de aquel infierno de alcohol y bohemia... (2009, I: 128-129).

La prueba de la realidad de esa veintena de libros la ofrecen, en 1905, los anuncios de tomos publicados en las páginas finales y contracubiertas de los mismos. En la segunda edición de *El Diario de un poeta* (1905a) se dice: «estas obras comprenderán, hasta hoy, próximamente, 25 tomos, de los que van publicados los siguientes [...]» (1905a: [s. p.]), once tomos publicados. En *El carnaval eterno* (1905c) se anuncian dieciocho tomos como publicados y, en la edición de 1909 de *El Calavera*, diecinueve, también ya en venta, que son: *La novia de Luzbel. Cuentos* (1905o); *La casa de la alegría. Cuentos* (1905l); *El lobo y la oveja. Cuentos* (1905i); *El drama del Calvario. Leyendas místicas* (1905h); la segunda edición de *Boda buena y boda mala. Cuentos* (1905e); la segunda edición de *Los fantasmas del mundo. Poesías* (1905b); *El cincel y la paleta. Notas de arte* (1905g); *Acuarelas del redondel. Narraciones taurinas y chulescas* (1905d); *Cielos y abismos. Cuadros de la*

*Naturaleza* (1905f)<sup>256</sup>; *Memorias de un patriota. Relatos de guerra* (1905q); la segunda edición de *El Diario de un poeta. Poesías* (1905a); *La estatua de nieve. Novela* (1905n)<sup>257</sup>; *La copa de veneno. Cuentos* (1905m); *El paraíso de los pobres. Cuentos* (1905j)<sup>258</sup>; la segunda edición de *La hija del fango. Novela* (1905ñ); la segunda edición de *Historias de amor. Cuentos* (1905k); la segunda edición de *El asesino de Lázara* (1905), no localizado; *El carnaval eterno. Sátiras* (1905c); y *El Calavera. Comedia* (1909). Dorio de Gádex, en *Al margen de la vida* (1911: 75)<sup>259</sup>, habla de veintitrés tomos: a los mencionados suma la segunda edición de *La pícaro Cornelia. Novela picaresca* (1905p), *La niña del fraile. Novela picaresca* (1904) y *La musa retozona. Poesías alegres* ([1905]). En el *Catálogo de Obras modernas en prosa y verso de autores españoles e hispano-americanos* (1908), de la Librería de Pueyo, se recogen dieciocho tomos y aparece el que faltaba para completar los veintitrés que mencionaba Dorio de Gádex: *El barón de Chicha y nabo. Novela picaresca* (1905), no localizado<sup>260</sup>.

El esfuerzo de Siles por salir del olvido, de la «oscuridad pública», del «baratillo», llega a ser inútil. Emilio Carrere señala en *El dolor de la literatura* (1919): «Pero la gente no compró sus libros. En inmensas pilas de papel se amontonaban en casa del librero Pueyo» (1919: 91). Lo que viene a significar que si Pueyo se quedó con los libros, es probable que fuese el único que obtuviese beneficios de esto.

A partir de aquí su producción periodística y literaria decrece. Pocos trabajos se encuentran desde 1905. En la prensa aparece el poema «La risa del payaso» (*Álbum Salón*, 1906: 195), el artículo «El guardia civil» (*Ilustración Militar*, 30/11/1908: 372), y el artículo sobre el Futurismo y Marinetti «Poesía de moda» (*Nuevo Mundo*, 2/3/1911: [6]). En libro, en 1906 Emilio Carrere lo incluye en su antología modernista *La Corte de los Poetas*<sup>261</sup>, en 1909 sale la ya mencionada comedia *El Calavera* y en 1910 publica un último volumen de carácter satírico y rebelde llamado *La Chusma. Jeremiada*: «es un poema revolucionario que fustiga

<sup>256</sup> Es probable que se trate del mismo volumen anunciado en *La musa retozona* ([1905]) con el título *Cielos terrenales. Poesías*.

<sup>257</sup> Quizá se trate de una segunda edición, ya que en las «Obras del mismo autor» de *Los fantasmas del mundo* (1903a) se incluye *La estatua de hielo*.

<sup>258</sup> Probable reedición de *El paraíso en una buhardilla*, mencionada en «Obras del mismo autor» de *Los fantasmas del mundo* (1903a).

<sup>259</sup> Esta obra se reeditará en 1912 y 1914.

<sup>260</sup> En la catalogación de los tomos de Siles que lleva a cabo Miguel Ángel Buil Pueyo en «Catálogos y libros editados por la librería de Gregorio Pueyo», capítulo de *Gregorio Pueyo (1860-1913), librero y editor* (2010), solo se reúnen veintidós, faltando *El barón de Chicha y nabo. Novela picaresca*. Para esta catalogación Buil Pueyo recurre a todos los catálogos publicados de la Librería de Pueyo y que indica en el mismo capítulo.

<sup>261</sup> Para el estudio del volumen, véase Palenque (2009). Del mismo modo, para una fijación histórica de las antologías poéticas en la primera mitad del siglo XX, se puede acudir a Palenque (2004).



duramente todas las farsas y convencionalismo de la sociedad actual; consta de 45 estrofas muy ingeniosas, escritas en verso libre» (Anónimo, *El País*, 21/10/1910a: [4]; Anónimo, *La Época*, 21/10/1910b: [4]). Teniendo en cuenta las muchas colaboraciones en publicaciones periódicas que venía realizando Siles, llama la atención este cambio de marcha. *El País* acoge en sus páginas la explicación de este hecho:

Un día, la fortuna, en forma de herencia, visitó la casa del escritor y esta se la devolvió al público en la edición completa de sus obras que, apenas concluida, fue vendida a los editores por lo que quisieron dar.

A partir de aquel momento, crítico momento de desesperación, en que desconfiando de los hombres se concluye por desconfiar con mayor intensidad de sí mismo, comenzó Siles a perder energías, paralizando casi por completo su producción literaria que apenas si era suficiente a satisfacer sus más perentorias necesidades.

Y así dejó transcurrir los años hasta que viejo, achacoso y enfermo, sin energías para continuar la lucha ruda que poco a poco había consumido su vida, se «dejó caer», como vetusto paredón que se derrumba por la acción del tiempo, en medio de la calle, de la que tal vez fue recogido porque no sirviese de estorbo... (Anónimo, 29/6/1911a: [1]).

Carrere señala al respecto: «Ha echado fuera de sí la carga mental que supone esta labor literaria y ha vuelto a pasear por las tabernas y los cafés, envuelto en su pintoresco carrik. Ni ha enviado apenas ejemplares a los periódicos ni ha intentado fabricarse su gloria solicitando bombos de los amigos, como el pendantón del pórtico de Salamanca» (*El País*, 30/12/1907: [4]). No es baladí que de la calle de Atocha en el centro de Madrid, a la que llega como joven estudiante, pase a la calle de Eloy Gonzalo, en Chamberí<sup>262</sup>. Y, posteriormente, que viva sus últimos días en Canillejas. Estos cambios domiciliarios dan muestra de su situación económica; relegado, cada vez más, a las afueras, a lo que podía costearse:

Por escasez de recursos habíase ido a vivir al próximo pueblo de Canillejas. Desde allí venía a Madrid a pie a traer sus artículos y regresaba por el mismo medio de locomoción: ¡catorce kilómetros ida y vuelta que se andaba el pobre viejo! Sin embargo, se reía de su condición, y en ese artículo ponderaba las ventajas del campo, siempre mayores que los inconvenientes, porque nada importaba que no hubiese grandes tiendas de comestibles, para él que no entraba en ellas, ni que la distancia fuese larga, porque el andar es gimnasia. En cambio estaba lejos de las envidias, de las

---

<sup>262</sup> Dorio de Gádex (*El Radical*, 5/8/1908: [1]) señala que Siles vivía en una casa en la calle de Eloy Gonzalo.

intrigas, de los odios, de las malas pasiones que invaden el ambiente de la ciudad. Así hablaba el pobre Siles, y burla burlando se metió en la eternidad (Anónimo, *Nuevo Mundo*, 29/6/1911b: [28]).

Pero siempre que le encontrábamos, nos saludaba optimista y sonriente, con un gesto de clásico caballero español.

–Vaya usted a mi casa cuando guste. Vivo en un hotelito en el campo. ¡Hay allí una gran paz que invita a escribir!

Y el mísero vivía en una choza solitaria, perdida en un barranco de las afueras de Madrid (Carrere, 1919: 92).

La muerte lo sorprende en Canillejas, en junio de 1911 «hallaron su cuerpo caído en medio de una carretera, de noche, como un montón andrajoso, y en un carro, como un fardo inútil, sin saber quién era, le llevaron al hospital» (Carrere, 1919: 93). Ingresó en el Hospital Provincial muy grave:

En el Hospital Provincial, sala de distinguidos, ingresó anoche el conocido escritor D. José de Siles Varela. Procedía de Canillejas; lo trajo en un vehículo, por cierto de muy malas condiciones, un alguacil de aquel Ayuntamiento. Como el Sr. Siles había perdido el habla, el Juzgado, que recibió aviso del Hospital, aplazó su comparecencia en el benéfico establecimiento hasta que el enfermo pueda declarar (Anónimo, *El Imparcial*, 21/6/1911a: [3]; Anónimo, *La Época*, 21/6/1911b: [3]; Anónimo, *El País*, 23/6/1911: [3]).

Pobre, enfermo, sin familia y sin amigos<sup>263</sup>, Siles ingresa «en el Hospital Provincial, y en una sala de pago» (Anónimo, *El Imparcial*, 25/6/1911a: [2]). Es más que probable que la Asociación de la Prensa de Madrid se encargase del pago de la habitación e, incluso, de cubrir los gastos del entierro.

A los dos días de su entrada en el hospital aún no se sabe con seguridad las causas del ingreso: «Deseamos que Siles recobre pronto el habla y la salud. Es un alma de Dios, un ser inofensivo, infantil, bonísimo. Si ha sido objeto de una agresión debe castigarse con rigor, pero lo más probable es que haya sido víctima de un accidente» (Anónimo, *El País*, 23/6/1911: [3]). Finalmente, fallece en dicho hospital el día 24 de junio, a las ocho horas y treinta minutos, con cincuenta y cinco años de edad, soltero, de padres fallecidos y con un

---

<sup>263</sup> «En la cama de un hospital, sin familia y sin amigos que endulzaran los últimos momentos de su penosa agonía, ha muerto pobre este “conocido” escritor» (Anónimo, *El País*, 29/6/1911a: [1]). *Dorio de Gádex* denunció que «a su casa de la calle de Eloy Gonzalo no llama nunca una mano amiga» (*El Radical*, 5/8/1908: [1]).

hermano vivo (presente en su entierro). Se lee en *La Correspondencia de España*: «Ha fallecido en la mayor pobreza y víctima de larga y penosa enfermedad, el antiguo, brillante y fecundo escritor y poeta D. José de Siles» (Anónimo, 25/6/1911b: [7]). Para *La Mañana* fue «herido de muerte por una enfermedad de circunstancias extrañas» (Anónimo, 29/6/1911c: 3). Su certificado de defunción indica que muere de hemorragia cerebral. Dato que, junto a los comentarios de sus compañeros e insinuaciones en la prensa, hace pensar que Siles pasa sus últimos días en Canillejas borracho y que es el alcohol el que le da el último golpe<sup>264</sup>.

El día 28 de junio, a las diez de la mañana, es enterrado en el Cementerio de la Almudena. La comitiva se organiza en el Depósito Judicial de Cadáveres, en la calle Santa Isabel, frente al Hospital Provincial. Destaca la poca asistencia al mismo:

En la mañana de ayer se verificó el entierro del antiguo y delicado y fecundo poeta D. José de Siles, herido de muerte por una enfermedad de circunstancias extrañas en el inmediato pueblo de Canillejas y fallecido en el Hospital Provincial de Madrid. El modesto cortejo formado a las puertas del Depósito Judicial para conducir a su última morada a este infatigable escritor, pobre obrero de la inteligencia, tuvo la simpática y tierna nota de ser presidido por D. Miguel Moya, presidente de la Asociación de la Prensa; por los señores gerente y director de *Nuevo Mundo*, D. Mariano Zavala y D. Francisco Verdugo, respectivamente, y por un hermano del infortunado Siles.

Asistieron además algunos amigos particulares, muy pocos, los jefes administrativos y de los diferentes talleres del popularísimo citado semanario, y sus tres antiguos compañeros, Sres. Flores García, Caamaño y Méndez<sup>265</sup>.

A las once y media, muy callandito, con la mayor modestia, recibió sepultura un cerebro consagrado por largo tiempo a difundir entre sus compatriotas la cultura y los elevados sentimientos de un hombre estudioso y de gran corazón (Anónimo, *La Mañana*, 29/6/1911c: 3).

Tras su muerte, a modo de recuerdo y homenaje, la prensa rescata textos de Siles: el artículo «Nuestros antepasados literarios» (*Por Esos mundos*, agosto de 1911: 143-153)<sup>266</sup> y los cuentos «La conquista del pan» (*El País*, 29/6/1911a: [1]), «La muerte del héroe»

---

<sup>264</sup> Siles padeció una enfermedad unos años antes: en el poemario *Noches de Insomnio*, la dedicatoria a Don Rafael Moyano Cruz, médico de Puente Genil, fechada en 1898, da prueba de ello: «Querido amigo: cuando hombre, me salvaste de una grave enfermedad» (1898b: 5). También el poema «Resurrección» de la segunda edición de *El Diario de un poeta* está dedicado «A un amigo médico» (1905a: 158) y la voz nos narra cómo un médico lo salvó de una enfermedad. Sin embargo, no fue esta la causa de su muerte, como ya he expuesto.

<sup>265</sup> Los nombres de estos compañeros, periodistas y literatos, son Francisco Flores García, Carlos Caamaño y Horcasitas y Félix Méndez.

<sup>266</sup> Se indica en nota a pie de página: «El presente artículo fue escrito por el infortunado Siles para *Por Esos Mundos*, pocos días antes de morir. ¡Sirva de cariñoso homenaje a su memoria!» (Siles, 1911: 143).

(*Ilustración Militar*, 30/8/1911: 257; *Heraldo Militar*, 12/9/1911: [2]; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 13/9/1911: [2]) y «El velo complaciente» (*Madrid Cómico*, 16/9/1911: [5]).

La noticia de la muerte de Siles llega hasta su lugar natal: Puente Genil. Si su nacimiento lo liga a Manuel Reina, la comparación entre cómo se recibe la noticia del fallecimiento de ambos deja claro el triunfo de uno y el fracaso de otro. Reina fallece el 11 de mayo de 1905, seis años antes que Siles, y su muerte adquiere en Puente Genil «proporciones de homenaje, abriéndose una suscripción popular para la ejecución de un busto del escritor, que se colocaría un año más tarde ante su casa natal» (Correa Ramón, 2001: 223). Sin embargo, la noticia de la muerte de Siles es todo lo contrario: escueta y enlazada a la de Reina. Una muerte, como una vida, a la sombra: «Ayer Manuel Reina; hoy Pepe Siles. En corto espacio de tiempo, Puente Genil ha visto desaparecer dos poetas, hijos suyos, que al abrirse los mismos de gloria, también supieron llevarla a las letras y al pueblo natalicio» (Julio, *El Aviso*, 29/6/1911: 3).

A los cinco años de la muerte de Siles, el periódico *El Aviso* (Puente Genil) publica un texto, acompañado del poema «La nube lejana» de Siles, donde justifica por qué Puente Genil no acogió a su paisano ni en vida ni en muerte, por qué no fue tratado como Reina:

Hay quien supone que si Pepe Siles no gozó más de la estimulación y simpatía de sus paisanos, culpa era de su carácter huraño y especialísima manera de ser, que no compaginaba, en cierto modo, con el vulgar sistema de trato social al uso<sup>267</sup>.

No había tal cosa. Ni su carácter era huraño, ni le molestaba el trato de la gente, cuando encajaba en el marco de sus ideas. Lo que sucedía era que Pepe Siles veía algo más allá que la generalidad de la gente, en el orden espiritual que su claro talento había concebido, y adoraba su personal independencia, consintiendo mejor ser calificado de bohemio, que sujetarse a los convencionalismos proclamados como norma de vida en los tiempos modernos. Era un inadaptado.

Si Pepe Siles se hubiera adaptado al medio; si hubiera sido menos generoso; si no hubiera desdeñado la política y los cargos oficiales<sup>268</sup>; si se hubiera sometido, como otros, no más a obedecer las reglas establecidas en los periódicos que colaboró, que fueron los más importantes de España, otro gallo le hubiera cantado. No lo hizo así y, por eso, solo con un guarismo por nombre, como mueren los innominados, falleció en tal día como hoy en la cama número 10, de la sala número 11 del Hospital Provincial de Madrid (Anónimo, 24/6/1916: 5).

---

<sup>267</sup> Esta personalidad reservada la manifiesta la prensa: «Alejado de nosotros en algunas ocasiones por su carácter independiente, a nosotros volvió siempre porque nos quería de verdad, lo mismo que a él le queríamos» (Anónimo, *Nuevo Mundo*, 29/6/1911b: [28]). «Un poco hosco, en la apariencia, fue siempre sencillo, desinteresado y bueno» (Anónimo, *El Imparcial*, 25/6/1911a: [2]).

<sup>268</sup> «Siles era un espíritu independiente; periodista durante largos años, desde los tiempos de *El Progreso*, huía tenazmente de las contiendas políticas» (Anónimo, *El Imparcial*, 25/6/1911a: [2]).

Lo cierto es que Siles no participa de las actividades literarias de Puente Genil: Rodolfo Gil (1896, II: 37-38) no lo incluye entre los asistentes a la tertulia *El Parnasillo*, en la trastienda del comercio de tejidos de Leocadio Santaella, donde surge la idea de la revista *Pepita Jiménez* en la que, sin embargo, colabora Siles; no se encuentra entre los escritores pontaneses que homenajean el 3 de enero de 1895 el éxito de *La vida inquieta* (1894) de Reina (Gil, Rodolfo, 1896, II: 38) y en diciembre de 1897 *El libro de Puente Jenil* (1897a) de Aguilar y Cano (Velasco Estepa, 1915: 29-30); tampoco se halla en la inauguración del Teatro-Circo *El Imperial* el 22 de julio de 1902 (Corresponsal, *El Defensor de Córdoba*, 23/7/1902: [2]). Se entiende, por tanto, que *El Aviso* destaque que Siles no consigue el favor de su pueblo, a diferencia de Manuel Reina, por ser un bohemio, un inadaptado que no quiere participar de la política o de los cargos oficiales que sí ostentó Reina. Este juicio revela un perfecto modelo de artista que vive por y para el arte, un artista moderno que, como tal, es siempre maltratado por la sociedad, es siempre un fracasado:

Por la obsesión de escribir renunció a todo y sacrificó los cincuenta años de su vida. Ha dejado veinticinco volúmenes de poesía, de cuentos, de crítica, que no le produjeron una sola peseta ni pondrán una sola hoja de laurel sobre su ataúd pardo y siniestro del hospital. A veces el arte es demasiado cruel; deidad y vampiresa, exige hasta la última gota de sangre de sus pobres ilusos (Carrere, *Madrid Cómic*, 1/7/1911: 7).

#### 4.2.2. Un traductor atento a las novedades literarias extranjeras.

La traducción, como es sabido, fue uno de los caminos usados por los escritores para sobrevivir en el mundo de las letras. No es, por tanto, extraño que Siles combinase este trabajo con su desarrollo como periodista, narrador y poeta, traduciendo novela del francés y poesía del catalán, portugués, italiano, francés, inglés y alemán. Respecto a estas dos últimas lenguas y a falta de datos, no se puede asegurar si tradujo directamente o a través del francés. Rodolfo Gil advierte su «perfecto conocimiento del idioma latino y de algunos otros de la Europa moderna» (1892: I, 254), afirmación que retoma Aguilar y Cano (1897a: 627).

La mayor parte de la actividad traductora de Siles se ejerce para difundir las obras literarias que acaban de publicarse en el extranjero. Así ocurre con las novelas que he enumerado en el apartado biográfico: en 1889 *El profesor de Tours* (traducción de *Michel Verneuil*, 1883a) y *Gertrudis y Verónica* (*Madame Véronique. Scènes de la vie forestière*, 1880; *Le secret de Gertrude*, 1883b), tres novelas de André Theuriet, incluidas las dos últimas en un único

volumen; en 1890, *El galán de la gobernadora* (*L'amoureux de la préfète*, 1888) de Theuriet, *Cleopatra* (*Cléopâtre*, 1886) de Henry Gréville, y *Madre* (*La mère*, 1890) de Hector Malot. Theuriet, Gréville y Malot eran, por entonces, autores conocidos y difundidos en España, pero la primera traducción de estas novelas se debe a Siles. El texto traducido más alejado en el tiempo respecto a su original es *Resumen de Historia del Arte* (1898), traducción de *Précis d'histoire de l'art* (1886) de Charles Bayet.

Esta intención de difundir lo más reciente de la literatura extranjera se manifiesta también por medio de la prensa, donde traduce y, a la vez, expone sus ideas de la poesía no escrita en español.

En su primer artículo dedicado a la poesía foránea no se centra en un poeta actual, pero sí en la actualidad del poeta, a propósito de las nuevas tendencias literarias. De esta manera, en «La poesía de Goethe» (*La Época*, 20/10/1884b) recoge «El parque de Lili», traducción en prosa de un poema en verso de Goethe. Dicho artículo lo escribe, precisamente, para justificarse por llamar a la poesía de Goethe «naturalista». Para Siles, el poeta de Weimar es un «modelo de verdadero naturalismo» (*La Época*, 20/10/1884b: [3]); en su opinión, muy lejos de la nueva escuela que se ha apropiado del término, Goethe no presenta lo vulgar como vulgar, sino que «considerándolo como eslabón de una cadena cuyos extremos tocan en lo infinito, hace pasar por él una corriente eléctrica, que lo abrillanta, lo estremece, le presta vida y calor, y le comunica el fluido misterioso que circula en el Todo divino» (*La Época*, 20/10/1884b: [3]).

En la línea de difundir la literatura extranjera actual en la prensa periódica pone sus ojos en el teatro y, concretamente, en Ibsen. Siles, a propósito de la publicación, en 1892, de *El maestro constructor Solness*, ofrece un breve resumen y realiza un comentario crítico de la obra, comparándola con *La dama del mar* y exponiendo el teatro simbolista de Ibsen. Mantengo la extensión de la cita para que pueda apreciarse el conocimiento, por parte de Siles, del dramaturgo noruego:

Diariamente circulaban por la prensa alemana y escandinava las más diversas noticias a propósito de la obra nueva que preparaba el autor de *Hedda Gabler*. Unos afirmaban que esta obra sería, al par que un drama social por el estilo de *El enemigo del pueblo*, una pintura realista de la vida alemana: otros aseguraban que Ibsen no había fijado todavía el propósito de su drama, por no haberse ocupado de él desde su partida de Múnich para instalarse en Noruega. Unos y otros se han equivocado. Acaba de aparecer la obra de Ibsen, y no es ni un drama social, ni una pintura de las costumbres alemanas, ni nada de lo que las gentes habían supuesto. Titúlase *El maestro constructor Solness*, y todo lo más que puede decirse para caracterizar su forma y su espíritu, es que pertenece

al género de las obras simbólicas, como *La mujer del mar*, con la única diferencia de que esta última es sumamente fácil de comprender, y la recientemente estrenada necesita gran número de explicaciones que... no explican todo lo necesario. [...]

Un inglés, acérrimo entusiasta de Ibsen, ha creído adivinar el simbolismo de esta obra extraordinaria. Según él, Ibsen refiere en su última obra la historia de su vida literaria.

Las iglesias que él ha construido con sus dramas simbólicos, como *Brand y Peer Gynt*; las casas que ha edificado, dramas sociales, y, finalmente, las casas con torres después construidas, son las extrañas obras de su última manera. [...]

A pesar del simbolismo de la última obra de Ibsen, y de las opiniones de M. Edmond Gosse, que es el que ha creído adivinarlo, puede augurarse que *El maestro constructor Solness* no llegará a tener la importancia de *La dama del mar*, que es una creación verdaderamente soberbia, en la que está maravillosamente pintada el alma de una mujer, con sus voluptuosidades, sus deseos de pasión y de lucha y su excitación inconsciente hacia el adulterio, impuesto por una imaginación trastornada por el romanticismo. La figura de Ellida, la dama del mar, es una creación de incomparable belleza. Hija de un Inspector de faros, ha crecido a orillas del Océano, y su alma se ha identificado con horizontes sin límites y con los espacios infinitos (Siles, «El nuevo drama de Ibsen», *El Heraldo de Madrid*, 22/12/1892: [4]).

El texto aparece firmado así: «J. S.». Es probable que muchas de las reseñas y comentarios críticos de obras extranjeras que se recogen anónimamente en *El Heraldo de Madrid* se deban a la pluma de José de Siles. Hay que añadir que el cordobés manifestó su seguimiento del teatro extranjero y su traducción española años antes, así se ocupó de la temporada teatral del año 1886 en la sección «Espectáculos» de *La Ilustración Nacional*.

Siles también entra a valorar, y traducir, las nuevas tendencias poéticas francesas (en este caso, Parnasianismo y Decadentismo) a través de dos artículos en *La Ilustración Nacional*: «Los poetas de hoy» (26/7/1893a: 327; 6/8/1893a: 342-343) y «Los decadentes» (6/9/1893: 388-390); pero, dada su importancia, los analizaré en el epígrafe posterior que dedico al influjo de estas corrientes en el autor.

Es de destacar que esta ocupación crítica llega hasta el final de sus días con «Poesía de moda» (*Nuevo Mundo*, 2/3/1911), donde traduce diez de los once puntos del *Manifiesto futurista* de Marinetti (falta el número cinco) y, además, considera la proclama: «Tal es el Manifiesto del Futurismo. En él, descartadas algunas audacias, ya reaccionarias, ya anárquicas, se respira un soplo de renovación vigorosa que hace presentir próximas primaveras de Bellezas literarias. [...] Sea como fuere, es plausible cualquier empeño en la esfera de la Intelectualidad. El movimiento, es vida; la inercia, muerte» (*Nuevo Mundo*, 2/3/1911: [6]). De esta forma, Siles se suma a la difusión de este manifiesto vanguardista en

España, iniciada por Ramón Gómez de la Serna en la revista *Prometeo* (Marinetti, abril de 1909) y continuada por Edmundo González Blanco en *Por Esos Mundos* (enero-junio de 1910) y su hermano Andrés en *Nuestro Tiempo* (marzo de 1910). Si se lee el manifiesto como lo hace Andrés González Blanco, «como obra de arte, es ya de por sí una maravilla. Dudo que Marinetti o sus amigos hagan jamás un poema futurista tan magnífico como el párrafo final del manifiesto. Todas las bellezas de la vida moderna están ahí cantadas en suprema síntesis lírica» (1910: 340), se reconocerá la decisiva labor de Siles en un momento en que la «poesía de moda», a través de las traducciones, tardará en llegar a España<sup>269</sup>, dominando la escena traductora la estética simbolista, tal y como lo evidencia la antología de poesía traducida publicada por Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún en 1913: *La poesía francesa moderna*<sup>270</sup>. Por otro lado, no deja de ser significativa la opinión de Siles sobre cómo esta nueva estética afecta a la poesía española: «En España, esta y otras escuelas modernistas han hallado prosélitos, y, dicho sea en honor nuestro, no se han acogido aquí las novísimas fórmulas literarias con las exageraciones y extravagancias que en otras partes. Se va desechando el verso libre y conformándose a las tradiciones castizas hispanas, aunque remozando las combinaciones métricas» (*Nuevo Mundo*, 2/3/1911: [6]). José de Siles está definiendo la construcción de la vanguardia española, donde más que romper con la tradición, se rehace; como afirma Gallego Roca a propósito del concepto «moderno clasicismo»: «no son necesarias formas nuevas sino dotar de un sentido nuevo a las formas ya existentes. De ahí las continuas visitas al pasado y recuperaciones de clásicos cultos y populares» (2001: 47). Es probable que esta fuese la última traducción que publicase Siles en vida (muere tres meses después), lo que demuestra que hasta el fin de sus días se mantuvo al corriente de las novedades literarias que surgían en el extranjero.

Finalmente, muchas traducciones sueltas de poemas en la prensa, realizadas con la misma voluntad de inmediatez que los textos críticos, se van a ver recogidas en dos antologías, que paso a estudiar a continuación, valorando el conjunto y deteniéndome en algunos poemas que reflejan la lírica moderna.

---

<sup>269</sup> Miguel Romero Martínez traduce «Canción del automóvil» en *Grecia* (Marinetti, 30/4/1919), primera traducción conocida de «À l'automobile» en España. Para seguir las traducciones del Marinetti futurista, véase Gallego Roca (1996).

<sup>270</sup> Para profundizar en la antología, véanse los trabajos de Giné (2017, 2020).



#### 4.2.2.1. Las antologías: *La lira nueva* y la segunda edición de *El Diario de un poeta*.

José de Siles publica en el espacio de diez años dos antologías de poesía traducida, con protagonismo absoluto de los poetas modernos extranjeros. Una en 1895 titulada *La lira nueva* y otra en 1905 incluida en la segunda edición de *El Diario de un poeta* como ampliación de *La lira nueva*.

Comienzo mi estudio con *La lira nueva*, un volumen con retratos de Émile Zola, Armand Silvestre, Guy de Maupassant y Jean Richepin, donde se recogen los siguientes poemas traducidos: «La obra del poeta» de François Coppée; «La convertida», «Dicha y sueño», «La noche hermosa» y «Mi salvación» de Johann Wolfgang von Goethe; «La nube» de Émile Zola; «Vida nueva» de Abílio Manuel Guerra Junqueiro; «Dafnis y Cloe» de Armand Silvestre; «Vano es el mundo» y «Lo que dice la muerte» de Antero de Quental; «Maris Stella», «La siesta» y «El lecho» de José María de Heredia; «Paseo de amantes» de Guy de Maupassant; «Párvulus» de Catulle Mendès; «El buey» y «La flor del granado» de Giosuè Carducci; «Floreal» de Jean Richepin; «El punto final» de Augusto Gil; «En el campo» de Filinto de Almeida; «Cristales» de Alfredo Nuñez Correa; «El alfarero» de Lidia de Ricard; «Hojas muertas» de Luís Osório; «La lámpara» de Henri Barbusse; «A solas» de Jean-Marie Mestrallet; «Vencido» de *Jean de la Butte*, seudónimo de Georges Victor Marcel Moinaux, más conocido por Georges Courteline; y «Epifanía» de Leconte de Lisle.

Muchas de estas traducciones, probablemente todas, se publicaron antes en la prensa. He localizado los siguientes ejemplos: «El buey» de Carducci, en *El Imparcial* (21/5/1883), en *La Época* (20/10/1884a) y en *La Ilustración Nacional* (6/8/1893i); «La obra del poeta» de Coppée, aquí titulada «Soneto», en *El Heraldo de Madrid* (10/11/1890); «Párvulus» de Mendès, en *Revista de España* (julio y agosto de 1892) y en *La Ilustración Nacional* (6/8/1893c); «Dafnis y Cloe» de Silvestre, en *El Mundo Artístico* (agosto de 1892), en *El Heraldo de Madrid* (20/12/1892) y en *La Ilustración Nacional* (6/8/1893b); «El punto final» de Augusto Gil, en *El Mundo Artístico* (agosto de 1892), en *La Ilustración Nacional* (6/8/1893h) y en *La Época* (2/9/1893) acortando el título: «Punto final»; «En el campo» de Filinto de Almeida, en *El Heraldo de Madrid* (29/12/1892), en *La Época* (22/1/1893) y en *La Ilustración Nacional* (6/8/1893g); «Vida nueva» de Guerra Junqueiro, en *El Heraldo de Madrid* (3/1/1893) y en *La Ilustración Nacional* (6/8/1893f); «La nube» de Zola, en *El*

*Heraldo de Madrid* (21/1/1893)<sup>271</sup>; «La flor del granado» de Carducci, en *El Heraldo de Madrid* (25/1/1893) y en *La Ilustración Nacional* (6/8/1893j); «Paseo de amantes» de Maupassant, en *El Heraldo de Madrid* (26/1/1893), en *La Época* (16/7/1893)<sup>272</sup> y en *La Ilustración Nacional* (26/7/1893c); «El alfarero» de Lidia de Ricard, en *El Heraldo de Madrid* (14/2/1893) y en *La Ilustración Nacional* (6/8/1893d); «Cristales» de Nuñes Correa, en *El Heraldo de Madrid* (15/2/1893); «La siesta» de Heredia, en *La Ilustración Nacional* (26/7/1893b) y en *La Época* (19/8/1893); «Maris Stella» de Heredia, en *La Época* (30/8/1893); y «Lo que dice la muerte» de Antero de Quental, en *La Ilustración Nacional* (6/8/1893e) y en *La Época* (7/9/1893)<sup>273</sup>. Asimismo, en el artículo ya mencionado «La poesía de Goethe» (*La Época*, 20/10/1884b), Siles da cuenta de unas traducciones de *lieder* del autor alemán, que no he podido localizar, publicadas en un número anterior de la Hoja Literaria de *La Época* con el título de «Poesías naturalistas»; es más que probable que estas traducciones sean las que reunirá más tarde en *La lira nueva*: «La convertida», «Dicha y sueño», «La noche hermosa» y «Mi salvación».

Las fechas en las que se publican algunas de estas traducciones sitúan a Siles como posible primer traductor de autores decisivos en la historia de la literatura. Así ocurre al traducir a Carducci en 1883 con «El buey»; antes se encuentran las imitaciones de Manuel del Palacio: «Muertos que viven (Imitación de G. Carducci)» (*Revista Contemporánea*, octubre-noviembre de 1876), «Primaveras (Imitación de Carducci)» (*Revista Contemporánea*, marzo-abril de 1877), «Primaveras (Imitación de G. Carducci)» (*Letra menuda. Prosa y versos*, 1877) y «A muchos poetas hueros. Imitación de G. Carducci» (*Melodías íntimas. Sonetos, cantares y coplas*, 1884)<sup>274</sup>.

Llaman la atención las traducciones de originales de Zola y Maupassant, quienes fueron más conocidos por su narrativa y poco traducidos en el ámbito poético: si de Zola es difícil encontrar más poemas que se volcasen al español, de Maupassant se hallan algunos, pero

---

<sup>271</sup> El poema original de Zola forma parte de *Le Nuage* (1884), melodía en la que el compositor siciliano Francesco Paolo Frontini se encarga de la música y Émile Zola de la letra, publicada por la prestigiosa editorial de música clásica Ricordi.

<sup>272</sup> Acompaña al poema una amplia biografía de Maupassant.

<sup>273</sup> Todas las traducciones de *El Heraldo de Madrid*, la de *La Época* (22/1/1893) y la de la *Revista de España* aparecen sin el nombre del traductor, a pesar de ser producciones de Siles: las mismas traducciones recogidas en *La lira nueva* (de ahí que en la bibliografía se citen por el autor original y no por el traductor, al contrario que el resto). En cuando a las traducciones de *El Mundo Artístico* (1889), revista de la que fue director, a pesar, como ya he señalado, de que ha sido imposible localizar esta cabecera, en *La Época* (Anónimo, 18/8/1892: [3]) se da cuenta de uno de sus sumarios y en él se anuncian las traducciones de «Dafnis y Cloe», de Armand Silvestre, y «El punto final», de Augusto Gil.

<sup>274</sup> Para profundizar en las traducciones de Carducci, véase Edo i Julià (2007, 2008, 2012a, 2012b) y Pinello (2020).

siempre posteriores a los que traduce Siles, como «La última escapatoria», por Ricardo J. Catarineu en *La Ilustración Española y Americana* (22/2/1905), y «Las ocas» y «El pajarero», por Teodoro Llorente en *Poetas franceses del siglo XIX* (1906)<sup>275</sup>.

Respecto al poema «Dafnis y Cloe», una búsqueda exhaustiva hace pensar que podría ser el primer poema de Silvestre traducido en España. Así, en 1892, se le habría introducido en España con este poema y con unos cuentos de traductor anónimo publicados en la revista *La Caricatura* (Silvestre, 22/10/1892; Silvestre, 5/11/1892). El poema sigue la temática pagana del gusto parnasiano, con Cloe como protagonista, personaje que Siles utilizará, como analizo más adelante, en el poema «Cloe» (*Los fantasmas del mundo*, 1903a):

–Bermeja es tu boca, ¡oh Cloe!  
y dulce como unas mieles;  
mas tiene aguijón de abeja  
y abrasa como unas hieles.  
Sobre tu seno, que al lirio  
en albor vence y frescura,  
coger quise una cigarra  
y aún siento su mordedura.  
De tu blanco pie desnudo  
yo trémulo he retirado  
el dardo de breve espina,  
y con él me he desgarrado.  
Sobre el musgo, al lado tuyo,  
muero de inmenso deseo;  
mas tan grata es mi tortura  
que en mi pesar me recreo.  
Y ella dijo: –Cual tú, Dafnis,  
gozo y sufro, río y lloro–.  
Y los ecos resonaron:  
–¡Yo te adoro! ¡Yo te adoro! (*El Mundo Artístico*, agosto de 1892; *La lira nueva*, 1895: 16)<sup>276</sup>

---

<sup>275</sup> «Las ocas» se repite en otra antología (Llorente en Navarro Reverter, *Teodoro Llorente. Su vida y sus obras. Florilegio de sus poesías*, 1909).

<sup>276</sup> El mundo pagano y sus personajes son una constante en la poesía de Armand Silvestre. No he podido localizar el poema original, pero subrayo «Daphné» y «Chloé», dos de los poemas que forman «Le pays des nymphes» del apartado «Intermèdes païens» de *La Chanson des heures. Poésies nouvelles (1874-1878)* (1878).

En cuanto a José María de Heredia, las primeras traducciones del poeta francés en España, concretamente de sonetos de *Les Trophées* (1893), son estas de 1893 y se deben a José de Siles; habrá que esperar hasta 1895, como ya he dicho, para que otro poeta cordobés, Guillermo Belmonte Müller, traduzca en *La Gran Vía* (13/1/1895), siendo director Salvador Rueda, «El lecho» y en el número siguiente (20/1/1895) «El samurái», «Los conquistadores» y «El daimio»<sup>277</sup>.

Destaco también el hecho de que traduzca el «Sonnet liminaire» de *Les Paroles sincères* (1890) de Coppée al día siguiente de salir de la imprenta: «Ayer apareció en París, editado por Lemerre, un nuevo volumen de versos de Francisco Coppée, el gran poeta francés que ha sabido dar a sus versos un encanto irresistible. El volumen tiene un hermoso soneto a manera de prólogo. He aquí su traducción libre» (Anónimo, *El Heraldo de Madrid*, 10/11/1890: [1]).

Con *La lira nueva* se asiste, además, al probable comienzo de la traducción de la poesía de Richepin en España (antes de 1895 se habían traducido narraciones)<sup>278</sup> que continuará Catarineu con «Soneto orgulloso» en *Germinal* (16/7/1897). Asimismo, este libro introduce a Barbuse con la versión de «La lámpara», el mismo año de la publicación de *Pleureuses* (1895), que contiene «La lampe», un símbolo del artista moderno y bohemio que Siles trata en los poemas originales «La serenata de los gatos», que comentaré en un epígrafe posterior, y «Mi lámpara de trabajo». Cito este último:

Testigo de mis penas y alegrías,  
tú has visto de mi pluma el febril juego.  
Tú a mi extinto cigarro dabas fuego,  
fiel compañera de mis noches frías.  
Con mansa claridad siempre lucías  
cuando, el mundo al dejar, sordo a mi ruego,

---

<sup>277</sup> Por tanto, creía mal Ricardo Gullón cuando dijo: «Un viejo poeta español, casi olvidado: don Antonio de Zayas, Duque de Amalfi, fue, según creo, primer traductor al español de los parnasianos franceses y, según me contó Juan Ramón Jiménez, el importador a la Península de los primeros libros parnasianos y simbolistas» (1990: 17); las traducciones de Zayas son de 1907 y 1908: «El viejo orífice» (*Renacimiento*, octubre de 1907: 518) y *Los Trofeos. Romancero y Los Conquistadores* ([1908]). Vuelvo a señalar que para la traducción de los sonetos de *Les Trophées* Siles utiliza el verso endecasílabo y Belmonte Müller el verso alejandrino español, más cercano al dodecasílabo simétrico o alejandrino francés. Lo mismo hace Siles en «La obra del poeta» («Sonnet liminaire», *Les Paroles sincères*, 1890) de Coppée: los alejandrinos franceses del original los convierte en endecasílabos. Y, tanto en el poema «Párvulus», contenido en «Contes épiques» de *Les Poésies* (1876) de Catulle Mendès, como en «Epifanía» («Épiphanie», *Poèmes tragiques*, 1884) de Leconte de Lisle, Siles se distancia de los alejandrinos franceses de los originales al escoger el octosílabo para la traducción (en cuanto a la rima: tanto los pareados de Mendès, como los serventesios de Leconte de Lisle, acaban en estrofas arromanzadas en Siles). En estos casos, Siles se ajusta al fondo, pero no a la forma.

<sup>278</sup> Véase Celma Valero (1991).

leyendo junto a ti, buscaba luego  
olvido fácil a las ansias mías.  
Llegada es la estación de los calores.  
Apágaste. El hogar en que se inverna  
nos lanza en pos de fuentes y de flores.  
Tu noche durará, dulce linterna,  
hasta invierno, al tornar con sus rigores.  
Mas mi noche, al morir, ¡qué noche eterna! (*Sonetos populares*, 1891b: 8)<sup>279</sup>

Este interés de Siles por el motivo de la lámpara (la única compañera del bohemio) es el que lo lleva a traducir «La lampe» de Barbusse:

La noche triste, del cielo  
ya dormida, se desploma,  
y muestra la dulce lámpara  
su corazón a las sombras.

En el rincón misterioso,  
cual flor vespertina brota,  
y ríe como pupilas  
que de lánguido amor lloran.

Llena de fe persistente,  
sueña humilde y candorosa;  
oscura durante el día  
espera las negras horas.

Y así, a las noches sin párpados  
alumbra entonces piadosa,  
y acompaña las plegarias,  
ella que siempre está sola.

---

<sup>279</sup> En *Los fantasmas del mundo* publica otra versión del poema titulada «La compañera de mis noches»: «Testigo de mis penas y alegrías, / ¡oh, lámpara! tú has visto el febril juego / de mi pluma, animándome tu fuego, / fiel compañera de mis noches frías. / Con mansa claridad, siempre lucías, / cuando, el mundo al dejar, sordo a mi ruego, / soñando junto a ti, buscaba, ciego / y pronto olvido a las tristezas mías. / Llegada es la estación de los calores. / Apágaste. El hogar en que se inverna / nos lanza en pos de fuentes y de flores. / Tu noche cesará, grata linterna, / cuando llegue el invierno, y sus rigores. / Mas mi noche, al morir, ¡qué noche eterna!» (1903a: 47).

Cuando el sol en su carrera  
su rayo postrer agota,  
en torno de ella el silencio  
escucha su voz medrosa.

Y, flor entre las tinieblas,  
duda abrir sus claras hojas,  
por no deslumbrar los ojos  
desolados de las sombras (*La lira nueva*, 1895: 42).

Siles se ajusta, en líneas generales, al fondo y a la forma del original. Los versos de siete sílabas con rima abba del original pasan a versos octosílabos de estrofas arromanzadas; y únicamente se obvia, no se traduce, la penúltima estrofa:

La nuit en songes funèbres  
descend du grand ciel dormant,  
et la lampe docusement  
montre son coeur aux ténèbres.

Dans le coin silencieux  
naît la fleur crépusculaire...  
la douceur du soir l'éclaire  
comme un sourire, des yeux

avec la foi qui persiste,  
avec son rêve humble et pur,  
timide aux heures d'azur,  
elle attendait l'heure triste.

Elle est bonne aux calmes jours,  
aux pauvres nuits sans paupières,  
bonne à toutes les prières  
puisqu'elle est seule toujours.

Dans la fuite coutumière  
des derniers rayons du jour,  
le silence vient autour

pour écouter sa lumière.

Elle donne sans parler  
sa messe silencieuse;  
mais la caresse pieuse  
ne peut pas tout consoler.

Et la reine au palais sombre  
a peur de s'épanouir  
ne voulant pas éblouir  
les yeux désolés de l'ombre (Barbusse, 1895: 135-137)<sup>280</sup>.

Paso, ahora, a comentar la segunda antología de poesía traducida que publica José de Siles. Esta se integra un volumen titulado *El Diario de un poeta* (1905a) que se compone de tres partes: la primera incluye los poemas becquerianos de la edición previa de *El Diario de un poeta* (1885) más otros originales de corte romántico, naturalista y modernista; la segunda es la antología dedicada a la traducción, que se divide, a su vez, en «El parnaso extranjero» y en «El parnaso regional»<sup>281</sup>; y la tercera presenta poemas originales que se sitúan entre las estéticas señaladas anteriormente. El hecho de que las traducciones se incluyan en un libro titulado *El Diario de un poeta* pone de manifiesto que Siles considera las mismas parte de su obra de poeta, de su Diario de poeta, lo que se corresponde con la idea del traductor moderno, que entiende la traducción como parte que completa su creación, y la afinidad estética que analicé en el capítulo «Poetas-traductores, modernistas, renovadores» del segundo capítulo.

---

<sup>280</sup> Esta cercanía formal también sucede en «Floreale», traducción del poema XX contenido en el apartado «Floreale» de *Les Caresses* (1877) de Jean Richepin: las cuatro estrofas de versos de siete sílabas con rima cruzada pasan a octosílabos con rima solo en los pares. Asimismo, la traducción «La canción de las vírgenes» sigue muy de cerca al original de Verlaine «La chanson des ingénues» (*Poèmes saturniens*, 1866): las ocho estrofas de rima cruzada en versos heptasílabos franceses se mantienen igual con el octosílabo español; para la quinta estrofa («Les Richelieux, les Caussades / et les chevaliers Faublas / nous prodiguent les oeillades, / les saluts et les “hélas!”»), 1866: 70) recurre a la domesticación: «Los galanes más sesudos, / al vernos, lanzan sus tiros, / y nos colman de saludos, / de miradas y suspiros» (*El Diario de un poeta*, 1905a: 112), técnica opuesta a la de Manuel Machado («Los Richelieu, los Causades / y los caballeros Faublas, / nos prodigan las miradas / los saludos y los “¡ay!”»), «La canción de las ingenuas», Verlaine, [1908]; Verlaine, 2007: 88) y a la de Emilio Carrere («Los Richelieux y los Caussades / y los Faublas, siempre galantes, / nos dedican cuando pasamos / sus miradas insinuantes», «La canción de las ingenuas», Verlaine, 1921: 100).

<sup>281</sup> Existen más ejemplos de libros que combinan una sección de poesía original y otra traducida: *Rimes futiles* (1879) de *Monte-Naken*, nombre de pluma del poeta hispano-belga Léon van Montenaeken, dispone de una sección de poesía traducida titulada «Rimes exotiques acclimatées», y *Poesías* (1886) de Luis Montoto cuenta con la sección «Del cercado ajeno». Véase, al respecto, Palenque y Giné (2018).

La sección «El parnaso extranjero» retoma al completo, manteniendo los nombres de los autores y eliminando los retratos, los poemas traducidos en *La lira nueva*, dispuestos en el mismo orden y añadiendo, después de «Epifanía» de Leconte de Lisle, los siguientes: «Recuerdo» y «La soledad» de Alphonse de Lamartine; «Cruces y bandidos» de Ugo Foscolo; «La canción de las vírgenes» y «Adiós a mi corazón» de Paul Verlaine; «Los limbos» de Georges Rodenbach; «La balada del desesperado» de Henry Murger; «Los ojos» de Sully Prudhomme; «El alma de las cosas» de Luciano Faure; «Póstuma» de Lorenzo Stecchetti, seudónimo de Olindo Guerrini; «Amor ignorado» de André Theuriet; «La melancolía» de Nikolaus Lenau, nombre de pluma de Nikolaus Franz Niembsch Edler von Strehlenau; «Apólogo» de Pierre Infernal, seudónimo de Léon Épinette; «La canción del molino» de Camille Soubise, seudónimo de Alphonse Vanden Camp<sup>282</sup>; «La voz de la fuente» de Heinrich Heine; «Giaffir» de Lord Byron; y «Eurico el presbítero» de Alexandre Herculano.

En cuanto a «El parnaso regional», este recoge poesía catalana, valenciana y mallorquina, no incluida en *La lira nueva*: «A las abejas», «Rosas», «A un pobre», «Esperanza» y «Caída» de Jacint Verdaguer; «Colón» de Víctor Balaguer; «La violeta» y «La fuente del roble» de Josep Anselm Clavé; «La soledad», «La almohada» y «Epitafio» de Miquel Antón Martí; «El sueño del sepulturero» de Josep Francesc Sanmartín i Aguirre; «Mi esperanza» de Miquel Victorià Amer; y «El ciprés» de Marià Aguiló i Fuster. Aquí Siles parece ser pionero en hacer una recopilación de poetas contemporáneos en lengua catalana. Más tarde, en 1908, Teodoro Llorente incluirá poetas catalanes contemporáneos en la segunda serie de *Leyendas de oro*. Aunque en esta antología solo se repetirá un nombre de los seleccionados por Siles: Jacint Verdaguer.

Buena parte de estas traducciones de la segunda edición de *El Diario de un poeta* aparecieron, también, previamente en la prensa. He podido localizar «El decreto de Giaffir (imitado de Byron)», en *La América* (13/10/1884); «Eurico el presbítero» de Herculano, en *La América* (28/10/1884); «Apólogo» de Pierre Infernal, en *El Heraldo de Madrid* (22/12/1892); «La melancolía» de Nikolaus Lenau, en *El Heraldo de Madrid* (8/2/1893)<sup>283</sup>; «La balada del desesperado» de Murger, en *La Ilustración Nacional* (18/10/1899); «Los limbos» de Rodenbach, en *Pluma y Lápiz* (n.º 160, 1903b)<sup>284</sup>; y «La canción de las vírgenes»

---

<sup>282</sup> El texto original pertenece a la pieza musical *L'Histoire du vieux moulin* (1899), letra de Camille Soubise y música de Edmond Missa.

<sup>283</sup> Aquí aparece como Luis Lenau. Recuerdo que en *El Heraldo de Madrid* no aparece el nombre del traductor, así que cito en la bibliografía por el autor original.

<sup>284</sup> Junto a esta traducción aparece un poema de tintes decadentistas titulado «Salambó (*Asunto Flaubert*)» (n.º 160, 1903) de Juan Guerra Núñez, inspirado en la famosa novela de Flaubert. Así la



de Verlaine, en *Pluma y Lápiz* (n.º 161, 1903c). A la luz de los datos, Siles parece ser uno de los primeros traductores en España de la poesía de Murger, Rodenbach y Verlaine: poco traducida fue la poesía de Murger, con anterioridad a 1899 se encuentra el texto en prosa «El collar de lágrimas», en *El Semanario Murciano* (6/11/1881), traducido por J. H.<sup>285</sup>; la traducción que hace Siles de Rodenbach en 1903 coincide en fecha con «Campanas del domingo», en *Helios* (abril de 1903), traducción de *Catulo*, seudónimo de Ramón Pérez de Ayala; igualmente en 1903 Siles coincide con Juan Ramón Jiménez y otro traductor cordobés, Marcos Rafael Blanco Belmonte, en la traducción de Verlaine<sup>286</sup>.

Por otro lado, en el grupo «El Parnaso extranjero» se continúa la selección del Parnasianismo que se inició en *La lira nueva* (Coppée, Silvestre, Heredia, Mendès y Leconte de Lisle), añadiendo más autores parnasianos como *Sully Prudhomme* y otros como André Theuriot, del mismo modo incluido en *Le Parnasse contemporain*. La faceta poética de Theuriot fue poco traducida en España: posterior a la traducción de Siles, sumamos otra de Teodoro Llorente en la segunda serie de *Leyendas de oro* (1908).

También hay una selección del Simbolismo. Así, a las figuras de Rodenbach y Verlaine, debemos añadir la de *Pierre Infernal*, fundador de *La Nouvelle Rive Gauche*, una de las revistas en donde empezó a manifestarse dicha estética. No se recoge aquí, sin embargo, la traducción «El oso y la monja» (incluido en el libro *Los fantasmas del mundo*, 1905), de un poema original del simbolista Francis Vielé-Griffin, que analizaré en el epígrafe «Algunas reflexiones teóricas del autor», a propósito de los comentarios de Siles sobre el Decadentismo.

De estos poemas de parnasianos y simbolistas destaco «Los limbos», una traducción del poema III del apartado «L'ame sous-marine» de *Les vies encloses* (1896) de Rodenbach. El poema del autor belga está en octosílabos encadenados<sup>287</sup>, mientras que la traducción está en heptasílabos arromanzados. El mundo de los sueños que explora Rodenbach, persiste en la traducción:

---

traducción del poema simbolista de Rodenbach y el poema de la mujer fatal decadentista constituyen un apartado dedicado a las corrientes francesas modernas.

<sup>285</sup> Una mujer: «Traducción por la Señorita Doña J. H.» (J. H., 6/11/1881: 326).

<sup>286</sup> En *La Moda Elegante* (6/3/1903) *R. de Córdoba* (seudónimo de Blanco Belmonte) firma la traducción «Olvido (de Paul Verlaine)» y en *Helios* (junio de 1903) J. R. Jiménez traduce «Claro de luna», «Mandolina», «La hora del pastor» y «Arietas olvidadas, V». Traducciones anteriores a 1903 son las de «Colloque sentimental», por Emilia Pardo Bazán, en las páginas 168 y 169 del artículo «Últimas modas literarias» (*La España Moderna*, febrero de 1890); «Arte poética», «Vendimias», «El esqueleto» y «La hostería», por Eduardo Marquina y Luis de Zulueta, en *Luz* (n.º 8, 1898); y «Mujer y gata», de traductor anónimo, en *Electra* (Verlaine, 13/4/1901). Para la influencia de Verlaine en el Modernismo, véase Ribbans (1957) y Ferreres (1972, 1975).

<sup>287</sup> Recuerdo que en la métrica francesa el nombre de los versos se da en función de la sílaba en donde recae el último acento, no como en español (Marín Hernández, 2001: 57).

Nous avons nos Limbes obscures  
où dorment des projets mort-nés,  
comme des enfants sans figures.

Rêves en germe, espoirs aînés,  
rosiers trop faibles, lys trop pâles,  
avant l'avril déracinés.

Nous avons nos Limbes mentales  
où sont des désirs mal éclos,  
des fleurs où manquent des pétales;

Jardins obscurs comme un chaos  
où des amours non abouties  
vivent encor, mais les yeux clos.

Ah! Tant d'images décaties!  
Et tout ce beau froment en vain  
qui rêvait d'être des hosties.

Sombre royaume souterrain,  
labyrinthe d'inconscience,  
c'est là qu'on est un peu divin...

Un rêve y dure, un voeu s'élançe;  
un espoir vit, quoique déçu;  
un reflet à l'eau se fiance;

et cela bouge à mon insu  
dans ce clair-obscur de moi-même:  
tout un Univers mal conçu,

et tout des songes sans baptême!  
(Rodenbach, 1896: 217-218)

De nuestra mente duermen  
en los oscuros limbos,  
proyectos abortados  
como aún informes niños.

Nacientes ilusiones,  
desengaños antiguos;  
juncos sobrado débiles,  
harto pálidos lirios;  
en los mentales antros,  
antes de abril, marchitos,  
deseos en capullo,  
capullos ya roídos.

Jardines, como un caos,  
profundos y sombríos,  
do amores incompletos  
viven, pero dormidos.

¡Cuántas mustias imágenes!  
¡Cuánto dorado trigo  
que soñamos mirarlo  
en hostias convertido!

Reinado tenebroso,  
confuso laberinto;  
sin embargo, allí suele  
haber algo divino.

Allí persiste un sueño;  
un ser allí está vivo;  
allí de luz un rayo  
da un beso en el abismo.

Y todo esto se agita  
si en mi interior yo miro...  
¡todo un mundo engendrado  
de sueños sin bautismo! (Siles, *Pluma  
y Lápiz*, 1903b: 12; *El Diario de un  
poeta*, 1905a: 114-115).

Asimismo, en este «Parnaso extranjero» se amplía la utilización del personaje del poeta bohemio, ya visto en *La lira nueva*, con el gran escritor de la bohemia Henri Murger y «La balada del desesperado» («La ballade du désespéré», *Revue des Deux Mondes*, 1860). La traducción se acopla a las catorce estrofas de rima encadenada en octosílabos del original a través de versos de diez sílabas con rima abrazada. El protagonista desesperado, un poeta olvidado por la Gloria, el Amor, la Poesía y la Riqueza, deja entrar a la Muerte en su hogar humilde pidiéndole que no mate a su perro, su único amigo:

Je t'attendais; je veux te suivre.  
Où tu m'emmèneras, j'irai;  
mais laisse mon pauvre chien vivre,  
pour que je puisse être pleuré! (Murger, 1860: 246)

No te pregunto dónde dejarme  
piensas. A todas partes te sigo.  
Pero, no mates mi perro amigo,  
para que alguien pueda llorarme (Siles, *El Diario de un poeta*, 1905a: 116)<sup>288</sup>.

Atendiendo en conjunto a las dos antologías, hay que decir que forma parte del proceso de traducción de José de Siles detenerse en aspectos poco señalados del autor que traduce (de *Jean de la Butte* y Josep Francesc Sanmartín i Aguirre no tradujo la faceta más conocida de ambos: la humorística) o, directamente, fijarse en autores que no tuvieron mucha difusión. Siles pone su mirada en lo desconocido para España, de ahí que pudiera ser el introductor de muchos poetas y poemas.

Conviene advertir, en relación a toda su obra traductora, que sus textos traducidos no disponen de comentarios que justifiquen sus preferencias literarias, a excepción de la nota a su traducción «Párvulus», de Mendès, en *La Ilustración Nacional*: «es la composición siguiente, flor austera y tiernísima que se destaca extrañamente entre la flora ardiente y sensual que cultiva el autor» (6/8/1893a: 342). El traductor confiesa su elección y, efectivamente, opta por el Mendès de temática cristiana frente al Mendès del erotismo, tomando distancia con sus poemas originales «Mesalina» y «Cloe» (*Sonetos populares*,

---

<sup>288</sup> En «El duelo» (*El carnaval eterno*) ante los reproches, insultos y calumnias que el cortejo que camina tras el coche fúnebre profesa al muerto, el poeta aconseja: «Cuando la muerte / os dé un sueño, / por compañía / al cementerio, / dejando amigos, / rehusando deudos, / llevad tan solo, / si tenéis perro, / a ese constante / fiel compañero. / Y, pues no habla, / sabréis de cierto / no habrá calumnias / en vuestro duelo» (1905c: 65).

1891b, y *Los fantasmas del mundo*, 1903a, respectivamente), donde el Eros pagano afronta la contención cristiana, como podré atender al pasar de epígrafe<sup>289</sup>.

De la misma manera, sus textos traducidos no se acompañan de aclaraciones traductológicas; aunque, en cuanto a poesía se refiere, podemos detectar sus preferencias por el uso: utiliza una métrica variada, pero la mayor parte de las veces suele optar por el verso de arte menor, sobre todo octosílabo, y la rima arromanzada. Principalmente traduce del verso al verso, probando también del verso a la prosa, como ocurre en «El parque de Lili», y de la prosa al verso, haciendo una versión de las tres primeras partes del capítulo VI, titulado «Saudade», de la novela histórica *Eurico o presbytero* (1844) de Herculano. Asimismo, traduce letras de composiciones musicales como «La nube» (*Le Nuage*, 1884), de Zola, «La canción del molino» (*L'Histoire du vieux moline*, 1899), de Camille Soubise, y las letras de la contradanza «La fuente del roble» (*La font del roure*, [ca. 1900]; estrenada en 1854) y de la redova coreada «La violeta» (*La violeta*, [ca. 1900]; estrenada en 1861), ambas de Josep Anselm Clavé.

Finalmente, los juicios de Siles sobre el hecho traductor hay que buscarlos en sus artículos sobre el teatro contemporáneo, sobre la influencia del teatro francés en el español, los «arreglos, o traducciones más o menos declaradas»:

No seremos nosotros quienes nos opongamos a que se enriquezca nuestro repertorio con joyas extrañas. Las dos comedias referidas son producciones que sin duda esperaban desde largo tiempo una pluma castellana que las vertiera a nuestro idioma. Esta vez han logrado su objeto, casi ganando en el traje con que se han presentado al público. Con efecto, D. Luis Valdés, que tan magistralmente tradujo ya *El Amigo Fritz*, y antes *Le Demi-Monde*, nos ha ofrecido ahora dos trabajos de igual especie y de idéntico mérito literario. Una de las comedias adaptadas por dicho escritor, se titula en francés *Voyage d'agrément*, obra escrita en colaboración por los aplaudidos comediógrafos Goudinet y Brisson. En España se le ha llamado *Quince días en Italia* [...]. La otra obra traducida y estrenada en este mismo teatro de la Princesa, debióse al singular talento de Jules

---

<sup>289</sup> En el poema de Mendès Jesús deja de predicar a una muchedumbre para acercarse a un niño que, al encontrarse lejos, no puede oírlo ni verlo. En cuanto a las lecturas del poeta francés por Siles, hay que advertir la posible huella de Mendès en el poema «La risa del payaso» (*El carnaval eterno*, 1905c), donde un niño pobre entra en un circo a trabajar de payaso y en su juventud lo consumen los celos al enamorarse de una acróbata que no lo corresponde y escapa con un gimnasta. Los ecos de la tragedia *La Femme de Tabarin* de Mendès, estrenada en 1887, así como de la ópera *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, estrenada en 1892, parecen notables, aunque la sangre no llegue al río: «Y en tal noche, su aptitud / de clown no anduvo remisa, / para que la multitud / se “retorciera de risa”. / Y herido por la traición, / y sumido en soledad, / vivió sin interrupción / produciendo hilaridad... / A la vejez va llegando, / mas sigue, aun su fin sintiendo, / por dentro siempre llorando, / por fuera siempre riendo... / Como esa risa infernal / yo sé también de otras muchas... / La mía, y además ¿cuál? / La tuya ¡oh, tú que me escuchas!» (1905c: 10-11).

Sandeau. Tiene por nombre en francés *Mademoiselle de la Seigliere* [...]. *La donación del colono* [...] es la nominación española con que a *Mademoiselle de la Seigliere* ha bautizado el Sr. Valdés [...]. *El Médico a palos*. Admirable traducción de Moratín (hijo), del *Médecin malgré lui*, de Molière, es una de aquellas resurrecciones de nuestro teatro, sepultado por el mal gusto durante el siglo XVIII [...]. Sin que mentemos la palabra *plagio*, ni siquiera la de *imitación*, parécenos que *El Médico a palos*, o lo que es lo mismo, *Le Médecin malgré lui*, ha sido como la idea generadora de fábulas posteriores, tratadas por escritores célebres. Alfredo de Musset en su *Carmosine* y Campoamor en su poema *Por donde viene la muerte* (*La Ilustración Nacional*, 10/1/1886: 27).

*Dionisia* [...] ha sido traducida a nuestro idioma por D. Manuel Tubino, y expuesta con inteligente esmero en el teatro referido de la Comedia. En el mismo [...] se ha estrenado un discreto arreglo de la movidísima comedia de Gouinet, *Clara Sol*. El autor de la adaptación de la obra francesa a la escena española es D. Javier Santero, escritor incansable que cuando encierra su inspiración original, da rienda a un sin número de traducciones de las mejores obras extranjeras. Esta vez *Clara Sol* resulta más original que traducida, habiendo sufrido, al pasar a nuestra lengua, felices e importantes modificaciones (*La Ilustración Nacional*, 30/1/1886: 43).

Las traducciones, que hoy invaden casi exclusivamente la escena española. Hay, sin embargo, quien las cree beneficiosas, siendo buenas se entiende. Lo extraño es que se haya podido dudar siquiera del valor real de una traducción, en el mero hecho de ser traducción. Quéjense los autores originales de que este año les aventajan en éxitos (y también en derrotas) los que emplean su ingenio en verter obras de una lengua a otra» (*La Ilustración Nacional*, 10/2/1886: 62).

Un arreglo de la famosa comedia de Dumas, hijo, *M. Alphonse*. Con el título de *La viuda de López*, se ha vertido al castellano, con notable esmero y discreción, por el Sr. D. Luis Mariano de Larra. Como en el original, consta en la traducción de tres actos, nutridos de interés y movimiento [...]. El arreglo español *La viuda de López* pone por protagonista de la obra a la mujer plebeya, con quien se iba a casar interesadamente M. Alphonse (*La Ilustración Nacional*, 20/3/1886: 128).

#### 4.2.3. Hacia la modernidad y el Modernismo.

Analizada la producción traductora de José de Siles, es momento de prestar atención a la parte de su poesía original que intenta huir de su propia herencia romántica en una actitud moderna y de encuentro con las nuevas tendencias literarias que dominan la escena poética francesa.

La obra lírica de José de Siles recibe un fuerte legado romántico, intimista y becqueriano. La imitación de Bécquer hace que José María de Cossío lo llame «el último becqueriano»

(1960, I: 451), sumándose el autor cordobés a una larga lista de nombres como Ricardo Sepúlveda, Vicente Wenceslao Querol, Víctor Balaguer, Federico Balart o Ricardo Moly de Baños, quien publicó en 1875 *Notas íntimas*<sup>290</sup>. El espíritu de Bécquer en Siles se encuentra fundamentalmente en sus dos primeros libros: *Lamentaciones* (1879a) y *El Diario de un poeta* (1885)<sup>291</sup>. Señala Cossío que «su primer libro, *Lamentaciones* [...] es libro desorientado aunque predomina el influjo de Bécquer» (1960, I: 452). No puedo estar más de acuerdo, extendiendo esta afirmación a la primera etapa de Siles (la que concluyo con la publicación de *Noches de Insomnio* en 1898) y añadiendo que dicho influjo predomina en la forma y en el estilo sencillo, intimista y conciso. Sobre *El Diario de un poeta* apunta el crítico vallisoletano: «Creo que entre todos los que se publicaron imitando a Bécquer con todas sus consecuencias, es este el más fino, acertado y agradable. Me hago cargo de la relatividad de su mérito y aun de su encanto, pero dentro de la limitación dicha no sé si se ha escrito alguno con comprensión más íntegra del género y del poeta a quienes imita» (Cossío, 1960, I: 455).

Un síntoma de modernidad poética es apropiarse de Bécquer, como hará la estética simbolista española y como analizaré más abajo, pero también lo es abandonar evasiones e idealismos pasados, bajar de la torre de marfil y tomar contacto con el Naturalismo social:

¡Cuán tiránicamente el trabajo  
por el día encadena y subyuga!  
Al esfuerzo las manos se crispan;  
las espaldas al peso se curvan.  
La labor solo avanza al aliento  
que con rabia los labios expulsan.  
Solo el pan se conquista al empuje  
de los pechos y frentes que sudan («Idilio callejero», *Los fantasmas del mundo*, 1905b: 57).

En *Sonetos populares* (1891b) la mirada se fija en el presente, blandiendo, en ocasiones, un gusto satírico quevediano. El soneto «La modistilla» es uno de los poemas más significativos:

Almuerza en pie, sin sibarita exceso;  
la hora del trabajo es apremiante,

---

<sup>290</sup> Para los poetas becquerianos véase Cossío (1960, I: 416-456) y Palenque (1990a: 140-144).

<sup>291</sup> Al parecer la sombra de Bécquer se extiende en Siles también en la prosa. Como ya comenté, *Revista Contemporánea*, a raíz de la publicación de *Un joven sensible*, señala lo siguiente: «es una colección de quince narraciones breves, sencillas, interesantes y llenas de sentimiento, que recuerdan las del malogrado Adolfo Bécquer» (Anónimo, 1888: 111-112).

y da, con apetito devorante,  
un bocado en el pan y otro en el queso.  
En torno de su faz ¡dulce embeleso!  
Un olor luego flota provocante  
cuando, a la puerta del taller, su amante  
de sus labios de miel la roba un beso.  
Cáncer estomacal, que mortifique,  
nunca ajó su salud ni su arrogancia;  
es fuerte hasta en su dedo el truhan meñique.  
Y del seno la hermosa redundancia  
envídale la virgen de alfeñique  
que come trufas y Bravais se escancia (1891b: 7).

Luis Vidart, a propósito de este libro, recomienda a Siles no ser «tan revolucionario en el lenguaje, porque a mí me parece que hay palabras y giros gramaticales que pueden usarse en prosa, pero que no deben de usarse en la poesía seria» (*La Ilustración Nacional*, 16/11/1891: 506). *Revista de España* reseña el mismo haciendo constar cómo Siles deja de lado toda fantasía romántica por un naturalismo a lo Richepin:

Es la nueva obra de este joven y distinguido escritor, un audaz y felicísimo ensayo del naturalismo en la poesía, reforma que el público venía reclamando, aburrido de esos versos en que solo entraba la fantasía sin pizca de realidad.

Todos los distintos asuntos que sirven de fondo a la rica y variada colección de los *Sonetos populares* están tomados de la vida moderna, de detalles vulgares a veces, que a no estar manejados por la diestra pluma del Sr. Siles, parecería imposible que pudieran servir de pensamiento, y de pensamiento hermoso, a las composiciones poéticas.

Los *Sonetos populares* tienen el mérito indisputable de la novedad, de la adaptación a la época en que se han escrito, siendo sin duda una de las obras que más caracterizan el movimiento literario contemporáneo.

En Francia Richepin y Siles en España pueden considerarse como dos representantes de la poesía naturalista, escuela que en otros géneros literarios, como la novela por ejemplo, y el teatro recientemente, tantos frutos ha dado.

El estilo de los *Sonetos Populares* es sencillo, natural, fluido sin dejar de ser brillante, conciso y vigoroso. Por momentos se cree leer alguno de los sonetos satíricos de Quevedo, pues satíricos son los más que forman la colección del señor Siles (Anónimo, 1891: 128).

Asimismo, la primavera romántica se diluye en el poema «La estación de los pobres», Aquí la primavera no solo es la estación de los poetas, sino que también y con más propiedad es la de los pobres «pues que los nutre amante y los consuela» (*Los fantasmas del mundo*, 1905b: 140). En «Invierno» (*Los fantasmas del mundo*, 1905b: 157) se recoge igualmente esta idea: si en otros poemas la preocupación está en el tedio que el invierno provoca al poeta, ahora esta radica en el frío y el hambre que va a pasar el pobre. En esta vertiente, y tras fijarse en un leproso, se pregunta el poeta: «¿No hay belleza también en los abismos? / ¿Por qué siempre perderse entre las nubes? / [...] / Inclínemos la vista hacia lo humilde» («Un mártir de la barbarie», *Los fantasmas del mundo*, 1905b: 202). Se está produciendo «La deserción de un romántico»:

A medida que en la escala  
fui subiendo de los años,  
me abracé a las realidades  
yo, el mayor de los románticos.  
Desertor soy de las filas  
de los locos sueños vanos,  
y me causan risa todos  
los fantasmas del pasado (*El carnaval eterno*, 1905c: 11).

El genio romántico es sustituido por «El genio moderno»:

No es el poeta que cantando, avanza,  
sus tristezas y sueños, por el mundo,  
ya del dolor bajando a lo profundo,  
ya alzándose hasta el sol de la esperanza.  
No es el sabio que a luz, triunfante, lanza  
un invento magnífico y fecundo,  
y por el que quizás, en premio inmundo,  
ni fama ni provecho al fin alcanza.  
El genio que ahora obliga a que le bese  
su pedestal el labio que es rastrero  
y en sus dones le ruega que no cese  
es el hombre-fortuna, el dios-dinero.  
¿Queréis saber, mortales, quién es ese  
genio piramidal?... ¡El usurero! (*La musa retozona*, [1905]: 67; *El carnaval eterno*, 1905c: 197)



Siles pertenece a «una realidad socio-literaria en donde el mito romántico de la “creación” artística ha cedido su lugar histórico a la “producción” industrial de la mercancía literaria» (Aznar Soler, 1993: 70). A Siles, como a Baudelaire en «Perte d’auréole» (*Petits poèmes en prose*, 1869), se le ha caído la aureola y no piensa recogerla. Aquí llega su perfil más atractivo y moderno, el poeta es un ciudadano más. Con Baudelaire cambia el escenario: si los románticos cantaron para confundirse con la naturaleza, ahora el poeta moderno cantará a la ciudad mezclándose con ella, paseándose entre los ciudadanos sin ser reconocido. La naturaleza ya no interesa: «Et maintenant la profondeur du ciel me consterne; sa limpidité m’exaspère. L’insensibilité de la mer, l’immuabilité du spectacle, me révoltent...» (Baudelaire, «Le confiteor de l’artiste», 1869: 10). Siles va a investirse como poeta urbano y, como un *flâneur* que canta a la multitud, a los personajes anónimos, se interesa por los débiles, por los humildes devorados por la ciudad. Por tanto, en «Sátiras sociales», libro primero de *El carnaval eterno* (1905c) recoge la miseria, el hambre, el hampa, el obrero y la bohemia en los poemas «El grito del hambre», «La gloria del golfo», «Oración del mendigo»<sup>292</sup>, «Huelga general», «El pintor de bodegones», «El banquete del pobre», «Lamentación de un bohemio», «Los pequeños protectores» y «El poeta de buhardilla». De la misma manera, entre *El Diario de un poeta* (1905a) y *Los fantasmas del mundo* (1905b), reparte la explotación del obrero («Idilio callejero», 1905b; «Máquina de hierro y máquina de carne», 1905b; «El Calavera y el obrero», 1905b; «La buhardilla», 1905a; «La castañera», 1905a); la explotación comercial del ganado («Nostalgia», 1905a); los enfermos y mendigos abandonados en las calles («Un mártir de la barbarie», 1905b; «Pompas de jabón», 1905a); la prostituta («La perla en el fango», 1905a; «Ola perdida», 1905a; «Venta de esclavas», 1905a); y el artista bohemio («La vida del estudiante», 1905b; «La serenata de los gatos», 1905a)<sup>293</sup>.

<sup>292</sup> Está clara la deuda con «El mendigo» de Espronceda: «Me río hasta tener tos. / ¿Caridad? ¡Hipocresía! / Mas, vuelvo a mi letanía: / ¡una limosna por Dios! // Para quien a burla toma / la existencia, el monte es llano. / El mundo trabaja ufano / para que yo beba y coma. // Al rico, la vanidad / y el poder y el brillo, dejo. / Como gano, no me quejo: / yo soy rico en libertad // [...] // Tengo todo lo que quiero / si el bolso no está mohoso. / Nadie mira, escrupuloso, / de quién procede el dinero. // Y, pues tuvo Jesús los / andrajos del desgraciado, / me veneran si, humillado, / pido: ¡limosna por Dios!» (1905c: 35).

<sup>293</sup> El hecho de que José de Siles se fije en los marginados de la ciudad va unido a su condición de artista bohemio, de artista al margen de la sociedad burguesa. Por otro lado, en estos poemas, el autor prescinde de la concisión lírica de su primera etapa becqueriana a favor de la extensión narrativa cercana a «los pequeños poemas» de Campoamor. En esta nueva etapa se emplea intencionalmente el diálogo, el dramatismo (como ocurre en la fábula y en la dolora campoamoriana) y el tono coloquial para hacer posible el realismo. Así en «La vida del estudiante» (*Los fantasmas del mundo*, 2.<sup>a</sup> ed.) el educando marcha a la Corte con «algunos dinerillos» (1905b: 207) y en «La castañera» (*El Diario de un poeta*, 2.<sup>a</sup> ed.) la misma grita para vender «¡castañas ricas y tiernas!» (1905a: 170).

En «Máquina de hierro y máquina de carne» (*Los fantasmas del mundo*, 2.<sup>a</sup> ed.) la protagonista es una costurera que solo detiene su labor para comer:

Al llegar mediodía,  
durante breve pausa,  
aquel cántico extraño  
de escucharse cesaba.  
Mas era para que, quieta la aguja,  
el hambre se saciara (1905b: 105).

Es impensable parar en el trabajo, porque eso significaría perder alimento y hogar:

De aquella gentil niña,  
ya en el mar de la vida triste náufraga,  
las manos laboriosas  
de su espíritu esclavas,  
¡oh, maldición! A veces  
quedábanse paradas.  
Cuando un ocio obligado  
en inacción dejábalas,  
enmudecía adusta  
la sonriente máquina,  
y hundía aquel recinto entre tinieblas  
la ventana cerrada.  
El fogón jubiloso,  
abandonado entonces, se apagaba,  
sin los chisporroteos,  
que alegran tanto el alma,  
con la sartén que ríe,  
con la olla que canta... (1905b: 105-106).

Siles, como hace Pío Baroja en la trilogía *La lucha por la vida* con el Madrid marginal de los recién llegados de las zonas rurales, muestra la triste realidad capitalista de la ciudad moderna, donde los pobres se hacen más pobres, pese a trabajar sin descanso<sup>294</sup>. En el caso de

---

<sup>294</sup> Con fuerza resuena en «La risa del payaso»: «Porque es axioma sabido / que, en este mundo malvado, / siempre el pobre es un perdido, / y es el rico un hombre honrado» (*El carnaval eterno*,

la mujer, la pobreza sin frenos la conduce a la prostitución, ella es la mercancía, la máquina de hierro se sustituye por la máquina de carne:

Un día, un día infausto,  
del pan subió la tasa,  
y la fiel maquinilla  
aceleró su marcha;  
y otro día, después, también la carne  
puso su precio en alza.  
La dócil compañera  
de la joven hermosa y desgraciada  
dobló su traqueteo,  
dobló sus dentelladas;  
mas al siguiente día  
aun la vulgar patata,  
sustento que del pobre  
es la sangre y la savia,  
fue ya bocado raro,  
y al fin la férrea hermana  
de la obrera acalló su valerosa  
canción ruda y amarga.  
Quedó, con ella, inútil,  
la otra más débil máquina, la humana,  
y Rosa, la obrerita,  
del hambre ya en las garras,  
su buhardilla dejando,  
do su paz anidara;  
lanzándose allá al mundo,  
fue llamando, en demanda  
del vital pan, a todas  
las puertas, donde, falsas,  
las opulencias, que piedades fingen,  
esparcen sus migajas.  
[...]

---

1905c: 9). Y en «El camino de la fama» un escritor veterano hacer ver a un joven que la fama depende de la posición social: «Temo que tu fe zozobre / y que al fin pierdas aliento; / no por falta de talento, / sino solo por ser pobre» (*El carnaval eterno*, 1905c: 27). A propósito del Madrid de la trilogía *La lucha por la vida* de Pío Baroja, véase la reconstrucción de Carmen del Moral (1974; 2001).

Y ella ya, sin su máquina de hierro,  
de carne para el vicio fue una máquina (1905b: 106-107)<sup>295</sup>.

En «La buhardilla» (*El Diario de un poeta*. 2.<sup>a</sup> ed.) la protagonista también se llama Rosa y también es modista. Y, de nuevo, la pobreza, aunque aquí se combate estoicamente:

Es Rosa la modista; la que, sola,  
merced a su trabajo sostenido,  
al fin pudo labrar un dulce nido,  
libre, en la altura, de mundana ola.  
[...]  
Y cuando triste se presenta un día  
en que el pan en su mesa no redunda,  
no mojándolo en hiel pena infecunda,  
el licor de su risa lo rocía (1905a: 67)<sup>296</sup>.

---

<sup>295</sup> El elevado número de prostitutas en el Madrid finisecular es consecuencia de las malas condiciones sociales y laborales de las mujeres, como muestra y condena esta poesía naturalista. Siles también desarrolla esta situación en sus novelas naturalistas *La seductora* (1887), *Juana Placer. Historia de un temperamento* (1889b) y *La hija del fango. Estudio del natural* (1893), dedicada a Émile Zola. Para profundizar en la relación entre la prostitución y el Naturalismo radical véase Pura Fernández (1995; 2008; 2014) y Jean-Louis Guereña (2003). Pura Fernández habla de un Naturalismo espiritual en las novelas de Siles y, a propósito de *La hija del fango*, afirma: «se aplican con fidelidad los principios naturalistas, pero se hace patente el deseo de trascender el determinismo aniquilador con la apelación a la fuerza espiritual que anida en el individuo, tema retomado en posteriores novelas como *La estatua de nieve* (1905)» (1998: 761). Es interesante anotar cómo Siles se desmarca del Naturalismo en lo que a teatro se refiere: «El teatro es la piedra de toque donde se comprueba la falsa moneda del naturalismo reinante, en lo que tiene de escandaloso y extraviado. Ninguno de los hierofantes de esta escuela, aun considerada en su expresión más alta, ha podido plantar en las tablas la bandera de la victoria. Sabidas son las derrotas que de este género sufrieron Balzac, Goncourt, y últimamente Zola. Este, para justificar sus desaciertos, exclama: “¡Si al teatro no se puede llevar lo que al libro, peor para el teatro!”. Pero sí; sí que se puede llevar todo, menos lo insignificante o lo grosero. ¡Pues qué! ¿La prostitución no ha sido purificada, compadecida y hecha simpática por el autor de *Lucrezia Borgia* y el de *La Dama de las Camelias*? Todas las pasiones y vicios humanos pueden ser llevados al teatro [...]. Lo que no es posible desterrar del teatro es el arte. Y así como el romanticismo fue la cumbre vertiginosa de la poesía, el seudonaturalismo es el lodazal donde se revuelve lo bello. Afanábase el antiguo escritor idealista en perseguir lo sublime y lo grande hasta las regiones solo accesibles a la fantasía. Hoy el autor realista se complace y regodea en lo bajo y en lo vulgar, en lo vil y en lo nauseabundo, en todas las cosas que producen asco o crispamiento de nervios. ¿Cómo podrá formarse con estos elementos un teatro? El público rechaza, y hace bien, estos condimentos de suciedades, nada aptos para nutrir los espíritus de una sociedad que tiene por levadura una moral purísima y divina [...]. Muchos de nuestros autores siguen a tientas este último derrotero del arte. Pegan el oído a las palpitations del gran corazón social. Publican los misterios que arrancan de las entrañas mismas del cuerpo de las multitudes. Pero esto no basta: olvidan demasiado la lira por el escalpelo; cuidanse más de la llaga que del músculo robusto; son más bien fisiólogos que poetas. Y, no hay que dudarlo: si el teatro ha de ser manifestación sensible de la belleza, tiene que ser bello» (*La Ilustración Nacional*, 10/4/1888: 154).

Siles repara en las mujeres trabajadoras, reflejando su miseria como en «La castañera» (*El Diario de un poeta*, 2.<sup>a</sup> ed.):

Apenas tiende el otoño  
sus alfombras de hojas secas,  
cuando en la calle aparece  
la popular castañera.  
Del frío y cruel invierno  
heraldo y pregón es ella,  
anunciando sus castañas  
en esquinas y tabernas.  
[...]  
Los harapos que la visten  
dan fe de su gran miseria (1905a: 170).

Además de la explotación obrera se ocupa de la explotación animal. En «Nostalgia» (*El Diario de un poeta*, 2.<sup>a</sup> ed.) hay una denuncia a la ganadería intensiva porque las vacas echan de menos «allá, las cumbres altas, / los valles silenciosos, / las rústicas cabañas, / los apacibles prados...» (1905a: 75). Unas vacas prisioneras del mercado, símbolo de la demanda burguesa:

En vuestra suerte impía,  
en que entregáis, forzadas,  
el blanco y dulce jugo  
de las fecundas mamas,  
cual Venus mercantiles  
al que primero paga;  
en vuestros negros antros,

---

<sup>296</sup> Nótese la relación entre libertad y pobreza («libre, en la altura, de mundana ola»), algo que asume el creador bohemio, caminando en la «exaltación intransigente del principio de libertad creadora al precio de caer en la más absoluta miseria; en una palabra: los artistas, libres y pobres, o, más precisamente, pobres en tanto que libres, comienzan a formar parte de ese grupo de marginados sociales, cuya existencia se aleja radicalmente de los modos de vida burgueses, conocidos como bohemios» (Calvo Serraller, 1990: 29-30). Asimismo, tanto en «Máquina de hierro y máquina de carne» como en «La buhardilla» se observa una pobreza relegada a las buhardillas, de la misma manera presente en «Lo que dice el viento» (*Los fantasmas del mundo*, 2.<sup>a</sup> ed.): «Hay ángeles sin gloria en este mundo, / y en la buhardillas ¡cuánto pobre niño! / Ángeles desdichados que no gozan / de más edén que el maternal cariño. / En su mesa no hay pan; para sus carnes / abrigo le negó fiera fortuna; / para su robustez vigores faltan, / para sus sueños regalada» (1905b: 111).

donde, enfermizas plantas,  
vivís sin luz ni aire,  
de la avaricia esclavas,  
¡oh, mansos, tiernos seres!  
No ignoro lo que os falta.  
[...]  
¡Os afligís en vano!  
Fiero destino arrastra  
vuestra existencia humilde...  
Mas, cual la vuestra ¡cuántas  
el insaciable abismo  
de las ciudades traga! (1905a: 74-75)<sup>297</sup>.

Si se trata de atrapados en la vorágine capitalista, de caídos en el abismo de la ciudad moderna, Siles no puede olvidar a los proletarios del arte (Esteban y Zahareas, 1998), al artista bohemio. El hombre dedicado al arte carga desde el Romanticismo con su subordinación al mercado. Sin un mecenas, el artista debe buscarse la vida. Pero, ¿qué hacer? ¿Vender su arte? Hacer esto supone la inmediata identificación con la prostituta (Benjamin, 2001: 46-47) y el hermanamiento está a solo un paso: si los dos venden algo que no tiene precio (arte y amor), entonces «hetairas y poetas somos hermanos» (Machado, 1907a: 25). Este convencimiento es el que expresa Siles en poemas como «Ola perdida» (*El Diario de un poeta*, 2.<sup>a</sup> ed.):

La recogí en la calle,  
la di en mi hogar abrigo;  
mis labios, en sus labios,  
habláronla de amor (1905a: 57).

En «Venta de esclavas» (*El Diario de un poeta*, 2.<sup>a</sup> ed.):

¡Cuántas veces, en la esquina,  
más vecina,

---

<sup>297</sup> La ciudad es el marco de los miserables, idea que comparte Emilio Carrere y refleja en «Ciudad moderna», una ciudad que es «la sierva del talonario» (Carrere, 2003: 140): «Ciudad de mármoles blancos, / la de los soberbios Bancos / donde el tiempo corre más / con la fiebre del dinero; / retablo del titerero / Satanás. // [...] // Ciudad mala, ciudad fría, / insensible a la agonía / y al hambre de los demás; / ciudad rica y decadente, / bien roída por el diente / de Satanás» (Carrere, 2003: 139-140).

por ver tu cara divina  
estuve de centinela!  
Y ¡cuántas, el triste valle  
de tu calle,  
por ver tu onduloso talle,  
recorrí, de noche, en vela! (1905a: 211).

En «La perla en el fango» (*El Diario de un poeta*, 2.<sup>a</sup> ed.), donde el amor también puede nacer del cieno:

Pasé por la negra puerta;  
entré en la cueva profunda;  
llegué al lecho do amor tiene,  
más que un altar, una tumba.  
[...]  
¡Era el amor! Era el astro  
que en nuestros pechos fulgura,  
y que, hasta en el cieno, brilla  
cual brilla, hermosa, la luna (1905a: 20).

Y en «La vida del estudiante» (*Los fantasmas del mundo*, 2.<sup>a</sup> ed.):

Mas, sobre todo, aquello que más le agrada,  
es hallar, tras alegre y audaz jornada,  
alguna modistilla, de esbelto talle,  
de esas que regocijan toda una calle,  
que le quiera de balde, sin ambiciones,  
y le zurza, si ocurre, los pantalones.  
No hay nervio de su cuerpo donde no vibre  
el deseo insaciable del amor libre (1905b: 208).

Un amor que late en la buhardilla: «Y de alguna buhardilla, de corto espacio / hacen con sus amores un gran palacio...» (1905b: 209). Lo mismo ocurre en el cuento «En busca del cielo»: «Es el alma de un poeta, de un estudiante soñador que, al asomarse a su pobre guardilla y dirigir los ojos hacia el balcón del piso principal de enfrente, queda cegado por una celeste irradiación. ¡Allí está su cielo! Es una niña que empieza a ser mujer» (*La Gran*

Vía, 1/9/1895: [5])<sup>298</sup>. El amor, el poeta, la costurera y la buhardilla son los elementos esenciales de *Scènes de la vie de bohème* (1852) de Henri Murger<sup>299</sup> y, por tanto, de *La Bohème* de Giacomo Puccini, estrenada en 1896. Obras de las que parte Siles para configurar su imaginario bohemio<sup>300</sup>.

Como ya apunté, la influencia de Baudelaire en Siles pasa por el retrato de la marginalidad urbana. En este sentido, el soneto «La fin de la journée» (*Les Fleurs du mal*, 2.<sup>a</sup> ed.) tiene un claro eco en el soneto «La noche» (*El Diario de un poeta*, 2.<sup>a</sup> ed.). En ambos poemas cae la ansiada noche en la ciudad ruidosa y hostil para que el miserable poeta pueda, al fin, soñar:

Sous une lumière blafarde  
court, danse et se tord sans raison  
la Vie, impudente et criarde.  
Aussi, sitôt qu'à l'horizon  
la nuit voluptueuse monte,  
apaisant tout, même la faim,  
effaçant tout, même la honte,  
le Poète se dit: «Enfin!  
Mon esprit, comme mes vertèbres,  
invoque ardemment le repos;  
le coeur plein de songes funèbres,  
Je vais me coucher sur le dos  
et me rouler dans vos rideaux,  
ô rafraîchissantes ténèbres!» (Baudelaire, 1861: 301-302)

Pasó el último carro trepidante  
que distribuye carne en los mercados;  
de los niños, querubes endiablados,  
quedó libre la calle al trasnochante.

---

<sup>298</sup> La mirada al cielo, la contemplación del paisaje desde la buhardilla se encuentra en el poema «Paysage», de la segunda edición de *Les Fleurs du mal*: «Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde, / Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde; / les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité, et les grands ciels qui font rêver d'éternité» (Baudelaire, 1861: 195). Una contemplación del cielo que en «La buhardilla» (*El Diario de un poeta*, 2.<sup>a</sup> ed.) de Siles adquiere un significado religioso y espiritual: «Y Rosa, que atesora en su cabeza / un enjambre de rocas ilusiones / suele ver escondido en los rincones / el ángel que protege su pureza. / ¿Qué envidia podrá darle ni desvelo / el alcázar sin calma, ni alegría, / si ella puede, en la noche y en el día, / desde su cuarto contemplar el cielo?» (1905a: 67-68).

<sup>299</sup> La edición de 1852 cambia el título con respecto a la de 1851: *Scènes de la vie de jeunesse* (1851).

<sup>300</sup> Para la influencia y traducción de Murger y su *Scènes de la vie bohème* en España, véase Palenque (2019).



Todo es silencio y paz. El vigilante  
perro a las sombras ladra en los cercados.  
Triste vela, quizás con sus cuidados  
de mal horrible, el pecho agonizante.  
También vigilo yo. Dentro del yermo  
de mis placeres, breves y marchitos,  
soy otro triste y desahuciado enfermo.  
Mas dirijo mis ojos y mis gritos  
al cielo con estrellas, y me duermo  
soñando con los mundo infinitos (Siles, 1905a: 181).

Todo este gusto por los marginados se ha entendido como una posibilidad más de la estética del Modernismo: «El aristocratismo modernista se conjuga con la simpatía del bohemio hacia los miserables y los vagabundos, a los que dirige, como en otros lugares, una mirada naturalista» (García, Miguel Ángel, 2010: 159). En este sentido, Pedro J. de la Peña (1989) acuña el término «feísmo modernista», al que se suma Francisco Fortuny (2003: 17) para definir la poesía de Emilio Carrere. En Siles existe una mirada naturalista y su feísmo es expresión de miseria y de marginalidad, pero no llega a la repugnancia para *épater le bourgeois*, ni al modo de *Les Fleurs du mal* ni del Decadentismo posterior<sup>301</sup>. Su poesía es un deseo de denuncia, de abanderar a todos los marginados de la ciudad capitalista desde una preocupación social, coincidiendo así con poetas o novelistas como Manuel Paso o Alejandro Sawa. Lo que no impide que su poética modernista se construya sin obviar, claro está, la influencia parnasiana, simbolista y decadentista. De ahí surge su modernismo y no de Rubén Darío como sugiere tímidamente Cossío, afirmado que el modernismo de Siles fue moderado porque así fue la huella de Darío en él:

Se tiñe del gusto modernista, pero sin llegar a ser un poeta al que pueda señalársele lugar entre los que inician tal movimiento. He usado por ello del verso *teñirse*, que Lope de Vega aplicaba a los gongorinos influidos por el cultismo, pero que no llegaban a ser íntegramente cultistas. José de Siles ha de usar metros, imágenes, alusiones míticas ajenas a la poesía decimonónica en cuya perspectiva vengo considerándole, pero nunca dará la impresión de un auténtico poeta modernista. Rubén resbaló sobre su poesía impregnándola a su contacto, pero no penetró en lo más profundo de su sensibilidad. Su composición *Cloe* marca lo más a que llegó por el camino modernista. No fue mucho, pero sí lo bastante para que fuera considerado, y lo sería, como un simpatizante del

---

<sup>301</sup> Para el concepto de *épater le bourgeois* en la España finisecular véase Sobejano (1967).

modernismo, y considerado por esta generación como uno más de cuantos acataron tal movimiento y practicaron la poesía (Cossío, 1960, I: 456).

Para entender el modernismo de Siles hay que volver a huir de la crítica que entiende Modernismo como «rubenianismo», es decir, el modernismo de Siles no es rubeniano, Darío no proyecta ninguna sombra decisiva en él. La exótica princesa de «Sonatina» no es «La princesa Nacarina» (*Nuevo Mundo*, 24/9/1903: [3]; *Los fantasmas del mundo*, 1905b: 96) de Siles, que se desinfla junto a su mundo ideal. Si en «Sonatina» la princesa espera a aquel que «en caballo, con alas, hacia acá se encamina, / en el cinto la espada y en la mano el azor, / el feliz caballero que te adora sin verte, / y que llega de lejos, vencedor de la Muerte, / a encenderte los labios con un beso de amor» (Darío, 1896: 26), a la princesa Nacarina le ocurre lo siguiente: «Mas, un día vio a un mancebo / pescador, bello y valiente, / y un impulso agitó nuevo / su corazón y su mente...» (Siles, 24/9/1903: [3]). De ahí que se pregunte el poeta: «¡Oh, princesa Nacarina! / ¿Y tus sueños celestiales? / ¿Dónde está la cristalina / visión de tus ideales?» ([3]). Ha ocurrido, la que «soñaba en vagos amores» ([3]), «siempre en pos de ansias divinas» ([3]), no desea la «sombra ilusoria» ([3]), sino la carne: «Mas, aunque cual áurea nube, / tu ficción resultó vana, / al dejar de ser querube, / ganaste mucho de humana» ([3]).

#### 4.2.3.1. Parnasianismo, simbolismo y decadentismo en la pluma de José de Siles.

Para entender al completo la actitud moderna que Siles desarrolla en su escritura, se hace necesario rastrear en la misma las huellas de las grandes corrientes poéticas francesas de la segunda mitad del siglo XIX. En este sentido, voy a ofrecer algunas reflexiones del autor, en la prensa, sobre el Parnasianismo y el Decadentismo, que incluyen traducciones ya anotadas en el epígrafe dedicado al traductor, así como un análisis de los versos que van al encuentro de la lírica moderna francesa y que expresan intenciones parnasianas, simbolistas y decadentistas.

##### 4.2.3.1.1. Algunas reflexiones teóricas del autor.

La opinión de José de Siles respecto a las nuevas tendencias poéticas francesas se despliega en dos artículos de *La Ilustración Nacional*: «Los poetas de hoy» (26/7/1893a: 327; 6/8/1893a: 342-343) y «Los decadentes» (6/9/1893: 388-390).

En «Los poetas de hoy» lamenta la situación de la juventud poética en España: «Los jóvenes rimadores no suelen ser más fecundos que los ilustres poetas decrepitos, y desde luego traen menos novedades, menos empujes que trajeron aquellos en su brillante juventud, llena de ideas y tempestades» (26/7/1893a: 327). Y reconoce que en Europa el verso, al contrario que en España, sigue teniendo grandes cultivadores. De Francia, «haciendo abstracción de todas las jerigonzas decadentistas, simbolistas, etc., que ahora por allí se dan a luz» (26/7/1893a: 327) traduce a José María de Heredia («La siesta») y admira lo que lo hace parnasiano: «el poeta de la forma, de una forma olímpica, serena. Es como el poeta escultor, el artista enamorado de la palabra que pinta y que suena» (26/7/1893a: 327). Otro poeta francés que traduce es Guy de Maupassant («Paseo de amantes»), poeta bajo «el naturalismo, o si queréis mejor, para no manosear tanto ese vocablo, el espíritu moderno» (26/7/1893a: 327).

El artículo, acompañado de traducciones, continúa en el siguiente número con Armand Silvestre («Dafnis y Cloe»), Catulle Mendès («Párvulus»), «otro orfebrista de la prosa francesa, voluptuoso representante de los llamados poetas “parnasianos”» (6/8/1893a: 342), y Lidia de Ricard («El alfarero»), última poeta francesa antes de pasar a Portugal con las «inspiraciones novísimas» de Anthero de Quental («Lo que dice la muerte»), Guerra Junqueiro («Vida nueva»), Filinto de Almeida («En el campo») y Augusto Gil («El punto final»). De Italia se detiene en Carcucci («El buey» y «La flor del granado») y, finalmente, sobre la mala situación de la lírica española apunta como culpable al público y se pregunta si el pensamiento moderno cabe en esta forma:

Posible es que el desaliento provenga más que de nuestros jóvenes vates, de nuestro público, el más refractario del mundo a la poesía, aunque otra cosa se crea.

Yo no he de decir si el verso resulta hoy algo anacrónico. Ni he de decir tampoco si el pensamiento moderno es el más propio para ser encerrado entre los estrechos límites del consonante. Pero sí puede afirmarse que los prosistas del días son superiores a los rimadores (6/8/1893a: 343).

Siles sigue con la poesía moderna y en un siguiente artículo titulado «Los decadentes» va a mostrar su repulsa a esta escuela francesa:

Como una enfermedad, como un azote, como una plaga, han caído sobre las letras francesas unas escuelas poéticas novísimas. Todas ellas, las de los *simbolistas*, *impresionistas*, *delicuescentes*, *preciosistas*, etc., no acusan sino un extravío horroroso en el genio lírico galo.

Son la continuación de los *parnasianos*, con el refinamiento lingüístico de más, y la gallardía rítmica de menos. [...]

Hasta ahora no se han manifestado sino en un estado caótico. Mas este será un caos infecundo, de donde no saldrá ningún mundo nuevo. Siéntales, pues, perfectamente a los poetas que en semejantes escuelas militan, el nombre de *decadentes* (6/9/1893: 388).

Para Siles la innovación que pretenden es de locos, las letras francesas «las regeneran, las transforman, no de otro modo que como lo haría un manicomio suelto» (6/9/1893: 388); pretenden, a través de lo enigmático, «enmascarar las ideas con disfraces simbólicos, expresadas por medios indiscretos, sin usar del lenguaje, no digo corriente, pero ni siquiera asequible a una inteligencia ilustrada» (6/9/1893: 388). Sin que esto sea suficiente, «han reanudado las tentativas de los padres de su poesía, introduciendo en sus versos el número de pies en sustitución del número de sílabas» (6/9/1893: 388), a lo que Siles añade: «Al final del siglo XIX, semejantes tanteos pecan, por los menos, de atrasadísimos» (6/9/1893: 388). Asimismo, lamenta la propagación decadentista a través de editoriales, revistas y banquetes literarios «desde que Juan Moreas [*sic*: Moréas] publicó su *Pelerín passioné* [*sic*: *Le Pélerin Passionné* (1891)], y obtuvo cierto éxito, todo el estol de poetas jóvenes, que siguen sus pasos, no cesan un punto en su algarabía» (6/9/1893: 389), así como su estilo gongorino:

He soltado el vocablo *gongorino*, y, con efecto, los *decadentes* franceses semejan en todo a nuestros antiguos culteranos.

Las mismas transposiciones, las mismas figuras, los mismos adornos que Góngora empleó en sus malos tiempos, cuando salieron a la luz sus *Soledades* y su *Polifemo*, adviértense en las poesías del citado Moreas [*sic*], de Tellier [Jules Tellier], Raynaud [Ernest Raynaud], Merrill [Stuart Merrill] y demás secuaces del decadentismo (6/9/1893: 389).

Clama el poeta pontanés para que el Decadentismo no se expanda y le pesa que haya llegado a España:

Ya alguno que otro joven poeta nuestro, de fogosa imaginación, ha tratado de remedar aquella escuela, tornando al insoportable martilleo de las consonancias iguales en una estrofa, y hasta en una composición entera.

Y así como los *decadentes* imitan en Francia el rudimentario lenguaje y arte métrico de Ronsard, Rabelais y Montaigne, aquí, en España, los poetas aludidos, vuelven a la metrificació embrionaria de Gonzalo de Berceo y Juan Lorenzo (6/9/1893: 390).

Esta es la explicación a que Siles no utilice el alejandrino para las traducciones de François Coppée, Leconte de Lisle, José María de Heredia, y Catulle Mendès en un acercamiento al dodecasílabo simétrico de los originales. Sin embargo, en sus poemas de creación propia recurre al alejandrino («El amante del pasado», 1903a); a la combinación de alejandrinos y heptasílabos, por un lado («El párroco de aldea», 1903a; «Cloe», 1903a; «Las almas negras», 1905b), y a la de alejandrinos y octosílabos, por otro («Lo que nunca muere», 1905b); al dodecasílabo de 7 + 5 («Los fantasmas del mundo», 1903a; «El cantar del agua», 1903a; «Mis candidatos», 1903a; «Regalo de novia», 1905b; «Primavera», 1905b; «La hija del pueblo», 1905b; «La vida del estudiante», 1905b, «El calavera y el obrero», 1905b; «Mariposuelas», 1905c); y al dodecasílabo de 6 + 6 («Un sueño», 1879a; poema XXIV, 1885; «Playa salvadora», 1898b; «La nube lejana», 1905b). Además, la variedad métrica de «L'Ours et l'Abbesse» (*La Chevauchée d'Yeldis et autres poèmes* (1892), 1893) de Francis Vielé-Griffin, que va desde *décasyllables* (5 + 5: «troublant cette paix d'adoration») hasta *alexandrins* (6 + 6: «lire en les yeux de l'ours ce qu'ils savaient rêver»), la vuelca en dodecasílabos (6 + 6) en la traducción «El oso y la monja» (*Los fantasmas del mundo*, 1905); de la misma manera, los versos sueltos, pareados y de rima cruzada del original (125 vv.) pasan a ser solo pareados en la traducción (142 vv.).

Sorprende de alguien que ataca al Simbolismo y al Decadentismo que, poco después, traduzca, como se ha visto en la prensa y en sus antologías desde 1895 a 1905, a Jean Richepin, Henri Barbusse, Paul Verlaine y Georges Rodenbach, además de a Vielé-Griffin, insistiendo en su procedencia («El oso y la monja (Viele-Griffin [*sic*]). (Poeta francés decadentista)») y, por tanto, recogiendo sus versos simbolistas, con una fidelidad narrativa y descriptiva que solo se rompe al armonizar los dodecasílabos pareados:

Hors la Prière où l'on parle à Dieu  
l'on ne parlait pas dans ce calme lieu,  
et l'ours, ainsi, entendait l'abbesse  
qui parlait des yeux ou d'une caresse,  
et l'abbesse, dans le silence, savait  
lire en les yeux de l'ours ce qu'ils savaient rêver;  
ils se disaient ainsi ces choses qu'on ignore  
parce que la parole est trop sonore,  
que la vie est brutale et banale par elle  
et que le silence est la langue éternelle  
où les hautes choses et les choses saintes

flottent de rêve en rêve, de pensée en pensée,  
où l'ample idée s'éveloppe sans la feinte  
des pauvres mots de nos lèvres osées:  
le silence ami où la Belle et la Bête  
parlaient le rêve du poète (Vielé-Griffin, 1893: 45-46).

Óyese allí el rezo que a Dios se encamina;  
mas palabra alguna se escucha mezquina;  
y así, a la priora comprendía el oso  
no más que mirando su rostro glorioso,  
y la tierna monja descifrar lograba  
lo que por los ojos del oso pasaba.  
Y así se decían lo que el mundo ignora,  
porque es la palabra sobrado sonora,  
sirviendo tan solo de intérprete rudo  
a la vida fútil o brutal; el mudo  
secreto lenguaje, que el silencio expresa,  
es molde divino, celestial turquesa,  
donde entre misterios se forma y se imprime  
lo santo y lo noble, lo grande y sublime:  
el sueño que flota de idea en idea,  
la verdad que expulsa la estrecha librea  
de las pobres frases que el labio aventura.  
En ese silencio, la belleza pura  
a la fiera hablaba, con melancolía,  
los gratos ensueños de la pöesía (Siles, 1905b: 175-176)<sup>302</sup>.

Por otro lado, en ambos artículos expresa, desde óptica diferente, el ocaso del Naturalismo hacia nuevas estéticas: «almas privilegiadas que sacuden el marasmo positivista que nos abrumba, y se lanzan por las regiones azuladas de los sueños infinitos» («Los poetas de hoy», 26/7/1893a: 327); «Al lado de la llaneza, de la humanación de la escuela realista, llaneza y humanación llevadas a un límite quizás exagerado por la escuela naturalista, brotan estas otras escuelas, en que la pluma del escritor se extravía entre los laberintos de un estilo gongorino, y la imaginación se refugia en la región más recóndita de los sueños vaporosos» («Los

---

<sup>302</sup> El poema cuenta cómo una monja refugia a un oso en su convento, salvándolo de los cazadores. Ese oso resulta ser Dios poniendo a prueba la piedad de la monja.

decadentes», 6/9/1893: 389). Los sueños infinitos de «Los poetas de hoy» parecen preocuparle menos que los sueños vaporosos de «Los decadentes», es decir, elige al romántico *poète revêur* frente al decadentista *poète maudit*.

En definitiva, los parnasianos salen bien retratados en «Los poetas de hoy», no como los líricos de «Los decadentes», aunque para ellos no todo son desdeñosas palabras, también se pone en valor la voluntad renovadora de los mismos, que Siles hace coincidir con la suya: «No; los decadentes no son unos zoquetes. Abónales el mérito de su instinto innovador, de esa vaga aspiración que todos sentimos hacia un arte nuevo y una nueva fórmula de comprender y de traducir la belleza que se nos escapa de nuestras plumas y pinceles» (6/9/1893: 389); además confiesa una «consideración de simpatía por el esfuerzo generoso de esa juventud independiente» (6/9/1893: 389)<sup>303</sup>.

#### 4.2.3.1.2. Influjo en la creación del autor.

La asimilación de la literatura extranjera se pone de relieve en la intercalación de traducciones o citas de otros autores en su propia creación original. Así, en el poemario *Lamentaciones* (1879a), la composición titulada «La soledad» aparece con el subtítulo de «Imitación», al igual que «Recuerdo» con el de «Traducción», aclaraciones muy utilizadas por los autores del periodo, con indicación unas veces del autor («Imitación/Traducción de Heine») y otras de la lengua, sin más información («Imitación/Traducción del alemán»)<sup>304</sup>. De igual manera, en la segunda edición del libro de poemas *Los fantasmas del mundo* (1905b), «El oso y la monja» es una traducción de «L'Ours et l'Abbesse» (*La Chevauchée d'Yeldis et autres poèmes* (1892), 1893) de Francis Vielé-Griffin, como indica la nota aclaratoria que lo acompaña y que ya he comentado. En cuanto a las citas, aquellas inmersas en textos como crónicas de sociedad demuestran que las lecturas foráneas de Siles no lo abandonan en ningún tipo de producción: «Víctor Hugo, recordando tan encantadoras reuniones, definía el paraíso: –Es un lugar, en que los padres son siempre jóvenes, y los niños siempre pequeños» (*La Época*, 23/2/1885: [3]).

---

<sup>303</sup> En el número siguiente a «Los decadentes», *La Ilustración Nacional* recoge otro artículo titulado «La literatura decadente», firmado por Fernando Luis de Antón, donde se infravalora esta corriente, se añora la pluma de Chateaubriand, Lamartine, Alfieri, Quintana, Byron, Musset, Heine, Leopardi, Goethe y Hugo, y se arrastra la idea del poeta profeta, vaticinador: «Mas, ¡ay! ¿Es esa la misión del genio? ¿Es esa, acaso, la misión del poeta? ¡Ah! No; el que roza el cielo con su frente, el que bate sus alas en el purísimo ideal del infinito, es algo más que el arlequín-payaso de brillantes colores y de punzantes ironías, porque no en vano los pueblos primitivos, en la cándida intuición de su inocencia, le [*sic*] llamaron los vates, los inspirados de los dioses» (16/9/1893: 406).

<sup>304</sup> En la segunda edición de *El Diario de un poeta* (1905) vuelven estas traducciones y ahora sí se indica el autor original: «Recuerdo (A. de Lamartine)» y «La soledad (A. de Lamartine)».

Pero Siles no solo es un poeta que escribe con la mirada puesta en la literatura extranjera, sino también un autor que desarrolla su poética preocupado por el gusto y el horizonte literario moderno. En este sentido, los rasgos estéticos que conforman las nuevas tendencias poéticas francesas (Parnasianismo, Simbolismo y Decadentismo) se van a dejar ver en su creación lírica original, para compartir el camino de la modernidad literaria.

A continuación, voy a proceder describiendo dichos rasgos, empezando por el simbolismo de Siles, continuando con su parnasianismo y, finalmente, deteniéndome en los elementos afines a las propuestas decadentistas que ocupan sus versos.

Federico de Onís, en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882- 1932)* (1934), sitúa el periodo del «Triunfo del modernismo» entre 1896 (publicación de *Prosas profanas*) y 1905 (publicación de *Cantos de vida y esperanza*) y aprecia una nueva orientación estética a la que da nombre y fecha: «Postmodernismo: 1905-1914», apartado que incluye los siguientes: por un lado, el «Modernismo refrenado (Reacción hacia la sencillez lírica)» y, por otro, los «Poetas de la naturaleza y la vida campesina»<sup>305</sup>. Díaz-Plaja (1951: 126), como ya anoté, observa hacia 1907 un cambio en el grupo modernista, una preferencia estética por la sencillez y el intimismo. Martínez Cachero (1990: 93-104) da cuenta de un «Modernismo no-exotista», lleno de «Cotidianismo, Familiarismo y Humildismo» y se detiene en *La paz del sendero* (1904) de Ramón Pérez de Ayala, *Hogares humildes* (1909) de José García Vela, *Poemas de provincia* (1910), compuesto entre 1903 y 1909, de Andrés González Blanco, y *Reliquias* (1914), compuesto entre 1907 y 1913, de Fernando Fortún. Efectivamente, en torno a 1905 existe un abandono de postulados parnasianos y un desplazamiento poético o una transformación estética orientada al Simbolismo. La profesora Marta Palenque, en su estudio introductorio a *La Corte de los Poetas*, recoge esta idea: «El silencio, la tarde, el crepúsculo, son los motivos de ahora; la influencia de Samain, Rodenbach, Jammes ha sustituido a la de los parnasianos y decadentes; el mundo interior, la poesía de lo sencillo, se prefiere a los exotismos ya pasados de moda» (2009: XXXIV). Richard A. Cardwell, unos años antes, también aclara esta nueva estética: «Se trata de un

---

<sup>305</sup> Como es sabido, buena parte de la crítica considera clave la fecha 1905 para el triunfo del Modernismo, debido a la publicación de *Cantos de vida y esperanza*. Según Federico de Onís: «En esta obra Rubén Darío renuncia al parecer a la riqueza de expresión desplegada tan brillantemente en su obra anterior y se nos muestra como un poeta más profundo y sencillo. En rigor su técnica es más difícil y más compleja en esta segunda obra; porque ha llegado en ella a la difícil sencillez de la madurez. Su lirismo es más puro y más íntimo, tanto cuando analiza mejor que lo ha hecho nadie su propia poesía, desnudando su alma ante el lector [...]» (Onís, 2012: 147). La desnudez también cala en Juan Ramón Jiménez al abandonar su modernismo «de no sé qué ropajes» y publicar *Arias tristes* (1903) y *Jardines lejanos* (1904), siguiendo la senda becqueriana. Otra obra clave y cercana a esta fecha es *Soledades* (1903), y su reedición *Soledades, galerías y otros poemas* (1907), de Antonio Machado, donde se elude la «riqueza de expresión».



simbolismo más puro, estética de matices, de efectos musicales, de ausencias, de elementos diferidos, de la búsqueda de la palabra adecuada, del paisaje del alma, del espejo autocontemplativo... la herencia de Bécquer y la inspiración de Verlaine, Samain, Rodenbach, Regnier, etc.» (2002: 30)<sup>306</sup>. Una poesía simbolista que, para Cardwell, empieza a gestarse en la década anterior con *De los quince a los treinta* (1885) y *La caja de música* ([1898]) de Ricardo Gil, y *Efímeras* (1892) y *Lejanías* (1899) de Francisco A. de Icaza, y que, a través de la fuga hacia el mundo interior y la evocación del campo y de la gente humilde, conduce a célebres obras como *Alma*, *Soledades*, *Arias tristes*, *Pastorales*, *Sonata de Otoño*, *Camino de perfección* o *La ruta de Don Quijote*. Cardwell advierte en Gil e Icaza:

Una serie de motivos que anuncian las estéticas del simbolismo: realidades teñidas por el ensueño o la memoria de una infancia serena [...]; el pueblo natal y «las voces amadas»; el amor por cosas y personas humildes; la auscultación del mundo interior; la evocación de momentos de ensueño; creación de un tiempo anacrónico en el cual el pasado se recrea en el presente mediante el proceso creador [...]. Y todo esto como baluarte o refugio del mal metafísico y de las fuerzas destructoras del tiempo; les atormenta el sentido de pérdida y ausencia (2002: 39)<sup>307</sup>.

Los comentarios de Cardwell sobre la poética de Gil e Icaza se pueden aplicar a una parte de la obra de José de Siles, donde el campo se construye desde la memoria y en los márgenes de la ensoñación. Así los becquerianos *Lamentaciones* (1879a) y *El Diario de un poeta* (1885) confirman que «si vamos buscando las fuentes estéticas e ideales del simbolismo español de 1902-1903, [...], hace falta empezar en el ambiente cultural de los años 1880, momento importante de ideas experimentales estéticas que se reflejan en la *Poética* de Campoamor y en las siempre revolucionarias teorías de Bécquer» (Cardwell, 2002: 32). Por tanto, junto al Siles naturalista, el poeta urbano a lo Baudelaire que fija su mirada en la ciudad, existe el Siles que recuerda el campo, que entiende la infancia como la edad más pura

---

<sup>306</sup> Aclara Cardwell: «no me refiero al simbolismo decadente que comparte elementos del naturalismo, del parnasianismo y su culto del artificio» (2002: 30). Este nuevo horizonte estético también se da en Italia al inicio del nuevo siglo con *i poeti crepuscolari* o *il crepuscolarismo*, detenidos en la melancolía, en el campo, en los humildes y en la búsqueda interior, gracias a la influencia de poetas como Verlaine, Maeterlinck o Laforgue. Véase Giuseppe Farinelli (2005). En España Juan Manuel Bonet (1985: 41-47) habla de los *crepuscolari* españoles, «amigos de las cosas grises y humildes, atentos a París pero enamorados de la provincia», que serían Fernando Fortún, Díez-Canedo, Tomás Morales, Alonso Quesada, Ángel Vegue y Goldoni y Pedro Salinas. Luis Antonio de Villena (1992) insiste en el adjetivo «crepuscular» a propósito de la poesía de Fortún.

<sup>307</sup> Véase la nota 38, del capítulo «La traducción y el inicio del Modernismo español», donde me extiende en la justificación de Cardwell sobre el simbolismo de Ricardo Gil.

y el paso del tiempo como la causa del dolor, que reacciona ante el materialismo y la sociedad industrializada oponiendo la espiritualidad de una poesía que irradia sencillez lírica.

Como he señalado en el apartado biográfico, Siles marcha a Madrid muy joven. Allí publica su primer libro de poemas y todos los siguientes. Este arrancarse tempranamente de Puente Genil le provoca una melancolía que atraviesa toda su obra, consiguiendo que Madrid se convierta en el espacio anímico del desasosiego y el pueblo natal en la calma. De ahí que el caminante que se dirige a la aldea divise a su llegada la tranquilidad, dejando atrás el ánimo tormentoso: «Sobre la ermita recóndita, / plañe sorda la campana / que anuncia a los caminantes / en la tempestad la calma» («Mi esperanza», *Lamentaciones*, 1879a: 17). En «Al río natal» (*Lamentaciones*) el poeta recuerda cómo acudía a ver a la Virgen del convento «cuando su voz la campana / de la humilde y pobre ermita /daba al viento» (1879a: 38). Ese río, el Genil, se reconstruye en «un tiempo anacrónico en el cual el pasado se recrea en el presente» (Cardwell, 2002: 39). Si primero se dirige al río diciéndole «¿Te acuerdas? Era yo niño / en tus fuentes cristalinas / me bañaba» (1879a: 37), más tarde el pasado y el presente suceden a la vez, gracias al adverbio de lugar «aquí», el verbo en presente «esmaltan» y el verbo en pasado «despertaron»:

Aquí, ¡oh río! Entre las flores  
que esmaltan eternamente  
tu ribera,  
en mi pecho los amores  
despertaron dulcemente  
vez primera (1879a: 37-38).

El recuerdo grato («¡Cuan plácida la memoria / de la ventura pasada / siempre nos fue!», 1879a: 39) hace posible el presente melancólico y viceversa:

Si otra vez el hado fiero  
me arrebatara hacia lugares  
más lejanos,  
rodar contigo prefiero  
hasta el fondo de los mares,  
¡como hermanos!

Que de mi vida enojosa  
serás abismo, cual cuna

fuiste y amor,  
y como bañas la fosa  
de una madre cual ninguna...  
¡oh cruel dolor! (1879a: 39).

El niño que se baña en el río, es decir, la «memoria de una infancia serena» (Cardwell, 2002: 39) sirve para huir del paso del tiempo. De ahí que el poeta se dirija a un niño para advertirle lo siguiente: «¡Quiera Dios que amigo puerto / en tu larga vida halles, / donde, cual ora, conjures / del mundo las tempestades!» («El niño», *Lamentaciones*, 1879a: 67). El flujo temporal, frente a una deseada simultaneidad, es lo que desgarrar a Siles: «¡Yo era más feliz, pues era menos viejo!» («Las primeras flores», *Las primeras flores*, 1898a: 10); «Si en mi frente, surcada de arrugas, / negro sello que marca el dolor» («¡Adentro!», *Las primeras flores*, 1898a: 31); «aliviándome del peso / con que los años abruman» («Fantasma», *Las primeras flores*, 1898a: 53). Siles sabe que la única manera de reencontrarse con el pueblo es a través del ensueño, de la vaguedad, del misterio: «adiós aldea, campanario y río, / ya no os veré ¡ay de mí! sino entre sueños» («Adiós a la aldea», *Las primeras flores*, 1898a: 11). Y ahí es donde las lecturas de Bécquer se hacen útiles:

Yo siento en mi alma rumores de mundos  
por ámbitos yendo, serenos, profundos;  
yo siento en mi alma las olas bramar,  
de besos divinos yo siento las huellas,  
el rápido surco de ignotas centellas,  
la tierra, los cielos, los montes, el mar.  
La luz de la ermita brillando lejana,  
el eco do extingue su voz la campana,  
[...]  
Yo siento en mi alma los sueños que el hombre  
jamás mostrar pudo con formas ni nombre;  
de inmensos deseos perenne roëdor;  
yo siento lo grande, lo audaz, lo imposible;  
yo siento el misterio que abisma invisible;  
yo siento, yo siento tu plácido amor (poema XXIV, *El Diario de un poeta*, 1885: 32).

El misterio conlleva la inefabilidad de la Poesía, la lucha por dar forma a la idea, la doma del «mezquino idioma» para escribir el «himno gigante y extraño»: «que lloro por pesares no

sentidos / y con algo invisible suelo hablar» (poema I, *El Diario de un poeta*, 1885: 7); «Y ese canto misterioso / desde ha mucho tiempo yo, / modulando voy dentro, / dentro de mi corazón» (poema III, *El Diario de un poeta*, 1885: 10); «¡Yo quisiera, clavados los ojos / en la bóveda azul de los cielos, / los arcanos del libro divino / descifrar en sus letras de fuego!» (poema VII, *El Diario de un poeta*, 1885: 14); «Deja que un himno sublime / ¡oh, mujer! para ti entone, / porque es tu amor esa esencia / que convierte en Dios al hombre» (poema X, *El Diario de un poeta*, 1885: 17); «Yo, aquí, podré el enigma / saber de sus misterios, / y percibir de cerca / la voz de sus secretos» (poema XXIII, *El Diario de un poeta*, 1885: 31). En el poema «Canto mudo» de *Los fantasmas del mundo* (1903a) vuelve a aparecer la vana lucha contra el lenguaje, ya sin la herencia métrica becqueriana y a favor del soneto:

Cuando el poeta a su labor da cima,  
siempre se queda con el alma rota,  
a lo más alcanzando, en su derrota,  
forjar vibrante la sonora rima.  
Aunque la sangre de su seno exprima  
y logre destilar la postrer gota,  
turbia de su laúd surge la nota;  
nunca el canto a la idea se aproxima.  
Será en vano que el vate, ardiente queja  
por su poesía inexpresada incumbe.  
Siempre en el alma la mejor se deja.  
Solo en los ojos, tras llorosa nube,  
de la mujer amada se refleja,  
o a Dios, con alas invisibles, sube (1903: 38).

Y en la segunda edición del mismo ofrece todo un manifiesto simbolista:

Al engarzar las rimas, como perlas  
de artístico collar, pensad que ornato  
exterior no más son de la hermosura  
a quien debéis rendir culto.  
Líneas o notas, voces o matices  
¿qué son sino relieves de la idea?  
El lienzo, el mármol, el compás, la estrofa,  
¿qué son sino los moldes de lo bello?

Mas, la eterna beldad yace en el alma,  
en el alma de todo. Sed los buzos  
de la esencia suprema («La amada misteriosa», *Los fantasmas del mundo*, 1905b: 85)<sup>308</sup>.

A esta inefabilidad se suma la actitud nihilista de algunos poemas con ecos de la rima LXVI de Bécquer que tanto influye en «Lo fatal» de Rubén Darío: «lo que soy yo no sé» (poema I, *El Diario de un poeta*, 1885: 8); «¿Dónde irán nuestras venturas / que seca el tiempo y abate?... / Yo sé que parten del alma; / mas, do van, nadie lo sabe» (poema IV, *El Diario de un poeta*, 1885: 11); «Busca el abismo la sombra; / busca el espíritu a Dios... / ¡En la noche de mi vida / no sé lo que busco yo!» (poema XXVI, *El Diario de un poeta*, 1885: 34); «¡Más luz! ¡Yo quiero luz! Dejo la tierra, / y no sé de la muerte los misterios» (poema XXXVI, *El Diario de un poeta*, 1885: 48).

Otro momento simbolista es la búsqueda interior, la descripción del paisaje del alma:

Cuando en mi interior yo miro  
congojas de muerte siento;  
tengo el alma de odios llena  
y de úlceras mi pecho.  
En el lago que mis ansias  
cruzan, cual rápidos fuegos,  
hay turbias olas de lodo  
cuando su fondo revuelvo.  
Las flores de mis vergeles  
el sol alegraba un tiempo...  
¡Ah! decidme ¿quién mis campos  
cubrió de sombras y cieno? (poema VIII, *El Diario de un poeta*, 1885: 15)

El paisaje interior se corresponde y se confunde con el exterior en los márgenes del ensueño, sirviendo como símbolo de tristeza la tarde: «Era una tarde de otoño; / de nubes grises un velo / el sol llenaba de sombras / y de tristezas mi pecho» (poema XVI, *El Diario de un poeta*, 1885: 23); «La tarde triste / a ocaso toca / como en la playa / cansada ola. / Piérdese el ave / entre las olas, / cual la ventura / que huyóse pronta. / Y el viento, el agua, / la luz, la nota, / tienen por término / silencio y sombras. / Lo que fue lucha / duerme o reposa, / desde

---

<sup>308</sup> En el hecho de componer poéticamente, José de Siles presume de sencillez lírica, legado becqueriano: «Yo sigo siendo el poeta / de los sencillos cantares» («El amigo antiguo», *El Diario de un poeta*, 1905a: 216).

los átomos / que el solo colora / hasta los bosques / que surca el boa. / Tan vasto sueño / mi alma sola / altera y turba / con sus zozobras, con sus quimeras / y sus congojas, / siempre agitadas / y siempre hondas...» (poema XVIII, *EL Diario de un poeta*, 1885: 25); «Las nubes de la tarde / al día van siguiendo / con túnica enlutada, / cual fúnebre cortejo; / y el templo y los hogares, / la tierra, el firmamento, / entre la niebla, inspiran / medrosos pensamientos. / La oscura y pobre aldea / sumida en sombras veo, / no más de vida hablando / que el humo de sus techos. / Allí también, en breve, / bajo el ala del sueño / habrá profunda calma, / soledad y silencio» (poema XXIII, *El Diario de un poeta*, 1885: 30)<sup>309</sup>.

Como afirma Giovanni Allegra «momenti precipui del simbolismo sarebbero, in modo speciale, la tendenza a cogliere il lato sottile, misterioso, occulto che è nella vita, e la vocazione a vedere e ascoltare l'“ignorato ritmo delle cose immobili”» (1982: 56). Ahí reside el Ideal, lo Imposible:

Fantásticas ciudades,  
en el confín lejano  
del horizonte, forman  
las nubes del ocaso.  
El sol esparce, huyendo,  
sus más hermosos rayos;  
y cúpulas de oro,  
y campos naranjados,  
y oscuros torreones,  
y fuentes de alabastro,  
y pórticos aéreos  
y espléndidos palacios,  
y templos misteriosos,

---

<sup>309</sup> La proyección del paisaje del alma al exterior, y viceversa, la explica así Unamuno: «Hay un continuo flujo y reflujo difusivo entre mi conciencia y la naturaleza que me rodea, que es mía también, mi naturaleza; a medida que se naturaliza mi espíritu saturándose de realidad externa, espiritualizo la naturaleza saturándola de la idealidad interna. Yo y el mundo nos hacemos mutuamente» (Unamuno, 1942: 303). En cuanto a la tarde y su relación con el paisaje interior, motivo clave del Simbolismo español y, por tanto, de las poéticas de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado entre otros poetas ya mencionados, destaco *Tardes grises* (1900) de José Durbán Orozco. Amelina Correa Ramón en referencia a este libro señala: «De nuevo, el tono predominante de todos los poemas, e incluso del propio título del libro, es el de la melancolía. El poeta, insatisfecho con todo lo que le rodea, se complace en describir su amargura, que parece impregnar de manera simbolista todos los objetos» (2001: 86). La misma idea señalan Almudena del Olmo Iturriarte y Francisco J. Díaz Castro: «El desengaño por las ilusiones perdidas, la nostalgia por un mundo mejor e inaprensible que aboca al hastío, a una desazón muy próxima al *spleen* y a una melancolía que se proyecta sobre un paisaje de nebulosas crepusculares e invernales en correspondencia simbolista con las “tristes nieblas de mi alma”» (2008: 139).

y purpurinos lagos,  
y esbeltos miradores,  
y muros dentellados,  
y esbozos de edificios  
recónditos y vagos,  
que la vida contempla  
cual, en sueños, trazados,  
vislúmbranse cubiertos  
de transparentes mantos  
que el crepúsculo tiñe  
de verde, rojo y blanco.  
Allí, tal vez, las hadas,  
con amorosos lazos,  
su red al hombre tejen  
de mágicos encantos,  
y muéstranle fugaces,  
en luminoso rastro,  
de sus cuerpos de nieve  
el contorno azulado.  
Tal vez solo allí brota  
en chispeantes átomos  
el raudal de esos goces  
que tan dulces soñamos.  
Y tal vez los deseos  
que aquí fueron ahogados,  
volando allí ¡quién sabe  
si hallarán lo que ansiaron!  
¡Oh, nubes! sois sagradas;  
del mundo sois el palio;  
y en procesión celeste  
cruzando los espacios,  
hacia radiantes glorias,  
en vuestros velos largos,  
suspendidos del alma  
nos lleváis arrastrados.

Cuando se aduerme el día

con lánguido desmayo,  
 en mi dicha imposible  
 muchas veces pensando,  
 sin alas que me lleven  
 a do brilla el ocaso,  
 por momentos me he dicho  
 con desconsuelo amargo:  
 –¡Tal vez allí reside  
 la mujer que yo amo!– (poema XXX, *El Diario de un poeta*, 1885: 39-40)<sup>310</sup>.

---

<sup>310</sup> Este amor imposible, heredero de la rima XI de Bécquer, se repite en más ocasiones: «Y oscilando en un abismo / de esperanza y de tinieblas, / está el corazón, que loco, / un imposible desea» (poema VI, *El Diario de un poeta*, 1885: 13). Otra rima de Bécquer que recorre los poemas de Siles es la LIII: «Suspenso en la cornisa / de tu balcón, un nido / yo vi de golondrinas, entretanto / tus macetas regabas de narcisos. / Cruzaba por tu calle, / y oí cantar un himno; / alcé la vista, y mil azules alas / volaban sobre ti, trazando círculos. / Con tu mano de nieve / en torno de tus rizos, / tratabas de asustar los leves pájaros / que te aturdían con sus raudos giros. / Ellos continuaban, / gozosos y tranquilos, / de tu frente alrededor sus dulces juegos, / cual de tus sueños los aéreos símbolos / [...]» (poema XXIX, *El Diario de un poeta*, 1885: 37); «ya vuelven las golondrinas / y también vuelve el amor» (poema XXXIV, *El Diario de un poeta*, 1885: 46). Asimismo, se percibe también la rima XXI del poeta sevillano: «Permitid ¡por favor! que mi pupila / hundirse pueda en el azul inmenso» (poema XXXVI, *El Diario de un poeta*, 1885: 48). Y las leyendas «Los ojos verdes» y «El rayo de luna»: «Allá, a la sombra del frondoso bosque, / enredado en las ramas y los troncos, / siempre trémulo brilla entre lo oscuro / un rayo misterioso. / Allá, en el cielo, cuando ocaso baña / el mar y tierra de reflejos rojos, / siempre flota un girón de blanca nube / sobre el azul del fondo. / Al lago oculto, cuyo terso espejo / no quiebra el viento con agudo soplo, / romper su blanda superficie suele / vago círculo ignoto. / De nuestro duelo en las eternas noches, / allá en las horas de fatal insomnio, / onda fugaz o luminosa estela / cruza el alma de pronto. / ¡Apariciones que en la mente toman / de una mujer el celestial contorno! / ¡ay! no más que ella nuestro afán mitiga / y nuestros sueños locos. / Yo no sé si verdad, o si quimera, / esa mujer habita entre nosotros; / tan solo sé que su figura veo / cuando cierro los ojos» (poema XXXV, *El Diario de un poeta*, 1885: 47). Motivo este al que retorna Siles en la traducción «Epifanía (Leconte de Lisle)»: «Por la orilla del más bello / de los lagos de Noruega, / pasa tranquila, soñando / en la más dulce quimera. // La sangre sutil y rosa, / que el fino cuello jaspea, / es suave, como el alba / que en la nieve se refleja. // Al indeciso murmullo / de los árboles y yerbas; / en medio de los fulgores / de aquella hora hechicera; // ella va, y copia su imagen / la onda pálida, que tiembla / cuando, con ala callada / las mariposas la besan. // Si el céfiro se desliza / en su rubia cabellera, / parece sobre sus hombros / agitarse una áurea niebla. // Sus ojos, las claridades / tienen de la noche eterna / boreal, y sus pestañas / argentinas transparencias. // Puros de manchas y sombras, / de deseos e impurezas, / no habiendo pedido al mundo / lo que aquí sin alas queda, // jamás rieron venturas, / jamás lloraron tristezas; / ¡seremos ojos abiertos / a las regiones etéreas! // El lucero matutino / sale a su balcón por verla; y ella va, en su blanca veste / de ideal fantasma envuelta» (*La lira nueva*, 1895: 46). Los versos octosílabos en estrofas arromanzadas de la traducción de Siles se distancian de los serventesios en alejandrinos franceses del original de Leconte de Lisle: «Elle passe, tranquille, en un rêve divin / sur le bord du plus frais de tes lacs, ô Norvège! / Le sang rose et subtil qui dore son col fin / est doux comme un rayon de l'aube sur la neige. // Au murmure indécis du frêne et du bouleau, / dans l'étincellement et le charme de l'heure, / elle va, reflétée au pâle azur de l'eau / qu'un vol silencieux de papillons effleure. // Quand un soufflé furtif glisse en ses cheveux blonds, / une cendre inefable inonde son épaule; / et, de leur transparence argentant leurs cils longs, / ses yeux ont la couleur des belles nuits du Pôle. // Purs d'ombre et de désir, n'ayant rien espéré / du monde périssable où rien d'ailé ne reste, / jamais ils n'ont souri, jamais ils n'ont pleuré, / ces yeux calmes ouverts sur l'horizon céleste. // Et le Gardien pensif du mystique oranger / des balcons de l'Aurore éternelle se penche, / et regarde passer



Más tarde, en la segunda edición de *El Diario de un poeta* vuelve evocado «El pueblo natal»:

Por eso, en la transitoria  
carrera que perseguí,  
hacia el pueblo en que nací  
suele volver mi memoria.  
Por eso, cual grata gloria,  
fuera, en mis penas más graves,  
ver, con delicias suaves,  
su río de ondas azules,  
bordado de abedules  
y arrullado por las aves.  
Y aspirar los cien aromas  
de sus huertas, incensarios;  
y admirar sus campanarios  
circundados de palomas;  
subirme a sus altas lomas  
esmaltadas de olivares,  
y alegrarme a los cantares  
que acompañan sus guitarras,  
mientras del vino las jarras  
escanciamos sin pesares (1905a: 173-174).

---

ce fantôme léger / dans les plis de sa robe immortellement blanche» («Épiphanie», *Poèmes tragiques*, 1884: 109-110).

De vuelta a la influencia de Bécquer, la rima VII subyace tanto en el cuento «El violín» (el instrumento, animado, es el narrador: «Cuando el arte no evoca su auxilio, cuando yo estoy por mi pobre dueño tal vez olvidado en un rincón, dijérase que ha muerto. Pero, no. Es que, cuando calla, sueña», *La Ilustración Nacional*, 6/2/1897: 52) como en su versión poética de igual título (*Los fantasmas del mundo*, 1903a) donde, de la misma manera, el alma, encerrada en el instrumento, espera ser despertada por el artista; a este respecto, véase Ocampos (2020b). Como se aprecia, el himno, el sueño, el símbolo, lo misterioso y lo oculto, ejes de la poética simbolista, pueblan los versos de Siles. Sin embargo, el pontanés, en el poema XXXVIII de *El Diario de un poeta* (1885), toma distancia respecto a Bécquer y las manifestaciones simbolistas, renunciando a lo Imposible, al Ideal: «¡Oh! ven, casta mujer, beldad amada; / hermosa realidad de la ventura; / más que el ángel de Dios inmaculada, / ven a alegrar mi soledad oscura. / Esparce por mi hogar fragrantas flores; / canto de gloria a mi futuro entona / más dulce que el trinar de ruiseñores, / y tréncame de dicha una corona. / El astro de la fúlgida poesía / palidece ante el sol de tus miradas, / y destruye ante ti la fantasía / sus falaces quimeras encantadas. / Por ti mi seno con delicia late: / por ti de amor mi corazón se muere... / No serás la mujer que soñó el vate, / más eres la mujer que el hombre quiere» (1885: 52).

Y en *Los fantasmas del mundo* el pasado deviene presente: «Recordar es vivir. Nuestra existencia / beberá en el recuerdo nueva savia» («El invierno de la existencia», 1903a: 13). Como en la segunda edición de dicho libro:

Los goces, ya perdidos, o las penas,  
aún no borradas por completo, siempre  
un recuerdo serán, o un grato empleo  
para aquel corazón, que, fervoroso,  
goza perpetuando,  
aún a través del tiempo y la distancia,  
la idolatrada imagen («Grandeza de lo humilde», 1905b: 120).

¡Oh, inmarcesibles recuerdos!  
¡Nunca morís en el alma,  
pues aunque el tiempo os aleja,  
vivís en el ser que ama! («Lo que nunca muere», 1905b: 144)

La estética parnasiana, aunque en menor medida que la simbolista, también recorre la poesía de Siles. Como indica Miguel Ángel Feria sobre *Le Parnasse*: «Sacralizado el arte y sacralizada su máxima expresión, la pura Belleza material, ¿qué mejor representación empírica de la misma que el cuerpo femenino, encarnación atemporal de la Venus pagana? El Parnaso, como hicieran los antiguos griegos, celebró el desnudo en su pura dignidad estética y ética, libre de las hojas de parra del pecado original, en plena y saludable comunicación con los dioses y las fuerzas de la naturaleza» (2016: 80). Ahí se sitúa «La Venus de Milo» de Siles:

Fijos los ojos, el artista heleno,  
en un cielo, de azul siempre sereno;  
fija la vista, de fulgores ciega,  
en los contornos de la virgen griega;  
vacío los moldes de tu forma hermosa,  
¡oh madre Venus! ¡Inmortal esposa!  
El moderno cincel, al contemplarte,  
que fueres duda, maldiciendo el arte,  
si diosa humana, su mujer divina,  
si mármol vivo o carne alabastrina.

En tus puros perfiles desgastada,  
de tus brazos de piedra mutilada,  
aún sigues vinculando la belleza.

Conservas lo mejor: seno y cabeza (*Los fantasmas del mundo*, 1903a: 29).

La Belleza se conserva, permanece a pesar del tiempo: la atemporalidad del arte del Parnasianismo. Leconte de Lisle escribió un poema con el mismo título y el mismo sentir, «Vénus de Milo» (*Poèmes antiques*, 1852), que con toda seguridad leyó Siles (traductor, como ya expuse, de Leconte de Lisle) y que pudo ayudar a construir la impasibilidad del desnudo femenino en el poeta cordobés: «Du bonheur impassible ô symbole adorable, / calme comme la Mer en sa sérénité, / nul sanglot n'a brisé ton sein inaltérable, / jamais les pleurs humains n'ont terni ta beauté» (1852: 122)<sup>311</sup>.

Precisamente Leconte de Lisle es el mayor representante de la concepción parnasiana del cristianismo como destructor de la Grecia Clásica, presente en *Histoire populaire du Christianisme* (1871) y en obras como el poema dramático «Hypatie et Cyrille» (*Poèmes antiques*, 2.<sup>a</sup> ed., 1874), diálogo entre Hipatia y Cirilo, reflejo y antesala del fanatismo paleocristiano desollando al paganismo y a la Escuela neoplatónica de Alejandría<sup>312</sup>. Desde esta concepción el Parnasianismo y el Modernismo español reivindican el mundo helénico: «No has muerto, no mueres, ¡oh Grecia triunfante!; / por cima del rostro de Cristo espirante / aún tu tirso asoma detrás de la Cruz» (Salvador Rueda, «La risa de Grecia», *Fuente de Salud*, 1906: 34). En Siles, esta herencia del Parnaso, y de la poética pagana y anticristiana de Giosuè Carducci (al que Siles también traduce), se percibe en poemas como «Cloe», seleccionado en la antología modernista *La Corte de los Poetas*, donde el poeta pide a Cloe, símbolo del amor pagano erradicado por el cristianismo, que vuelva:

---

<sup>311</sup> Donde no pudo haber influencias del poema de Leconte de Lisle es en la métrica: muy lejos quedan los endecasílabos pareados de Siles de los serventesios en versos alejandrinos del poeta francés. Théodore de Banville también esculpió un poema, en dos octavas de dodecasílabos simétricos y pareados, titulado «A Vénus de Milo» (*Les Cariatides*, 1842), estatua que evocó así: «rêve aux plis arrêtés, grand poème de pierre» (1842: 373); más tarde, en otra versión, la Venus se hizo más impasible: «Calme éblouissement, grand poème de pierre» (*Oeuvres. Les Cariatides. Roses de Noël*, 1889b: 225).

<sup>312</sup> En la primera edición de *Poèmes antiques* (1852), en el poema «Hypatie», la crítica al cristianismo no es tan evidente. La filósofa y maestra neoplatónica es golpeada y maldecida por el hombre: «L'homme en son cours fougueux t'a frappée et maudite, / mais tu tombas plus grande! Et maintenant, hélas! / Le souffle de Platon et le corps d'Aphrodite / sont partis à jamais pour les beaux cieux d'Hellas!» (1852: 6). Sin embargo, en la segunda edición del poemario, donde también se encuentra «Hypatie et Cyrille», se sustituye al hombre por el vil galileo: «Le vil Galiléen t'a frappée et maudite, / mais tu tombas plus grande! Et maintenant, hélas! / Le souffle de Platon et le corps d'Aphrodite / sont partis à jamais pour les beaux cieux d'Hellas!» (1874: 64).

Te busco en vano ¡oh Cloe! por ríos y praderas,  
bañándote en las ondas, vistiéndote de flores;  
sonando con la flauta canciones placenteras  
de dichas y de amores.

Te busco en vano ¡oh Cloe! por selvas y montañas,  
en medio de las reses, al lado de tu amante,  
mientras que invaden ansias, tan dulces como extrañas,  
tu pecho palpitante.

Te busco en vano ¡oh Cloe! por valles y collados,  
tornando en danza alegre tu cándida existencia;  
creciendo al sol, sencilla, sin pérfidos cuidados,  
la flor de tu inocencia.

Tu hechizo huyó. Los campos sin ti se miran muertos,  
sin náyades las fuentes, sin sílfides la bruma.

No hay dríadas que pueblen los bosques, hoy desiertos,  
ni ondinas en la espuma.

El barbudo cabrió de retorcidas astas  
en sacrificio a Baco no ya te recomienda,  
ni de tus palomares las avecillas gastas  
de Venus en ofrenda.

Austera voz un día surgió desde el Oriente,  
y a tus divinos sueños dio el nombre de mentira.

Los hombres la escucharon, y ha tiempo en Occidente  
se gime y se suspira.

Al mundo y sus placeres pregona cruda guerra;  
las glorias y venturas aplaza para el cielo,  
y pone un triste valle, sobre la hermosa tierra,  
de afán y desconsuelo.

Amor que en sus altares no fuere bendecido,  
condena a negro abismo, cual réprobo pecado.

¡Amor, que cuando brota de un pecho enardecido,  
de rosas está orlado!

Mas fue la voz aquella de un Dios que redimía  
la vida de las almas, muriendo Él en tributo.

Lloramos largos siglos, y cual por muerte impía,  
se guarda eterno luto.

Te busco en vano ¡oh Cloe! Te busco cuando dabas

bebida a tus rebaños, de arroyo cristalino,  
y cuando sonriente, de Dafnis apagabas  
la sed con leche y vino.

Te busco cuando abrigo contra voraz rapiña  
la tímida cigarra pidió a tu blanco seno,  
y a tu sonora risa, de embelesada niña,  
cantó en ritmo sereno.

¡Ay, vuelve! ¡Vuelve, oh Cloe! Te esperan aún los hijos  
de la natura hermosa, tras esa estéril guerra.

Sin ti nada es la vida. ¡No habrá ni regocijos  
ni amor sobre la tierra! (*Los fantasmas del mundo*, 1903a: 23-24)<sup>313</sup>.

Una recuperación del Eros griego negado por el cristianismo, que enfrenta al politeísmo con el monoteísmo, al paganismo con el cristianismo, y que, por tanto, remite al pensamiento de Nietzsche: «El cristianismo ha pervertido a Eros; este no ha muerto en él, pero se ha convertido en un vicioso» (*Más allá del bien y del mal*, 2019: 78)<sup>314</sup>. Siles, además, en «El amante del pasado», huye del materialismo burgués hacia la pagana Grecia y hacia Platón, lo que lo acerca más a Leconte de Lisle que a Nietzsche, pues acepta los impulsos paganos, la tragedia (el equilibrio entre Apolo y Dionisos), pero también la racionalidad occidental o eurocentrista, la moral platónico-cristiana:

Es esa mi nostalgia. Me ahogo en la presente  
edad positivista, mezquina, indiferente,  
en que toda fiereza se mira declinar;  
en que el arte, mendigo que su dolor pasea,  
si a veces se le acoge, porque el pesar recrea,  
recibe un agasajo de mísero juglar.

Yo siento la nostalgia, cuando mi duelo arrecia,  
de los floridos tiempos de la brillante Grecia,  
con sus paganos dioses y hermoso Parthenon;  
las fúlgidas tragedias de Sófocles y Esquilo,

---

<sup>313</sup> Siles ya recurrió al personaje de Cloe en la traducción «Dafnis y Cloe», poema original del parnasiano Armand Silvestre, publicado en *El Mundo Artístico* en octubre de 1892 y recogido en *La lira nueva* (1895).

<sup>314</sup> En 1871 Leconte de Lisle publica *Histoire populaire du Christianisme* y un año después, en 1872, Nietzsche hace lo mismo con *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*), obra que da el pistoletazo de salida a la transmutación de todos los valores y a la crítica al cristianismo que recorren el resto de obras de Nietzsche.

las odas armoniosas de cristalino estilo,

la peregrina ciencia del inmortal Platón (*Los fantasmas del mundo*, 1903a: 45-46)<sup>315</sup>.

La perversión del Eros por la moral cristiana, que trata Nietzsche, se ejemplifica muy bien en el mito ninfomaniaco y lujurioso del personaje histórico de Mesalina (esposa del emperador romano Claudio). Una mujer a la que Siles acude en el poema «Mesalina» para enfrentar el Eros pagano a la represión que de lo dionisiaco ejerce el cristianismo. La lucha instintiva está en una juventud que rinde culto a la reina Mesalina en vez de a la santa Teresa:

Arrullos siempre tiene tu garganta,  
tus labios, besos; tus entrañas, gozo.  
El espasmo primer te ofrece el mozo;  
su última fuerza el viejo en ti quebranta.  
La casta virgen, de tu amor se espanta,  
gozando solo en sueños el retozo.  
Mas te envidia, y con íntimo alborozo  
mejor ¡ay! te imitara que a una santa.  
Mientras la juventud ebria camina,  
y entre locuras torpes atraviesa,  
y es antorcha el placer que la ilumina,  
su altar, con más trofeos empavesada

---

<sup>315</sup> Para Nietzsche el dualismo platónico (mundo verdadero/mundo aparente) es nihilista porque niega la sensibilidad (la vida sensible es una nulidad que hay que superar), lo que crea un mundo sin valores, sin sentido, sin finalidad, que reacciona contra lo suprasensible. El cristianismo supone una bondad suprasensible que redime, que salva al ser humano y deprecia la vida. Un mudo vacío de valor, un desengaño ante la Totalidad que Siles expresa: «Bajó del cielo a redimir al hombre, / dando su sangre santa: / bajó para sembrar sobre la tierra / la dulzura y la paz, del bien hermanas. / Mas, al mirar la guerra inextinguible / con que los pueblos, entre sí batallan; / al sentir cómo al débil y al sencillo / el poderoso aplasta; / al escuchar del mísero la queja / que el corazón desgarrar; / al ver la iniquidad, triunfante arriba, / y abajo la bondad vilipendiada; / una duda formula el pensamiento, / sumido en medio de una sombra aciaga: / “si no ha fructificado la simiente / por Dios mismo sembrada, / después de tantos siglos de combate, / después de labor tanta, / o en germen permanece todavía / o al cabo se perdió en la tierra ingrata”» («El Dios de los humildes», *Los fantasmas del mundo*, 1903a: 29). En cuanto a la huida a la Grecia Clásica, hay que decir que poco exotismo (en el caso de que el mundo occidental pueda considerar exótica a Grecia) pervive en Siles, a excepción de estos poemas y el orientalismo romántico de los palacios de «La esclava griega» (*El Diario de un poeta*, 1905a: 149; versión en prosa: «La sierva del sultán», *La Ilustración Nacional*, 16/3/1897: 119-120), lamento de la esclava griega Ifigenia (no responde a la Ifigenia mitológica), convertida en el placer sexual del sultán, que maldice a la sultana por negarle la libertad; y «El hijo del Cadí» (*El Diario de un poeta*, 1905a: 181), este hijo se venga de su padre y lo mata por haber esclavizado a su madre. Arriesga Feria (2013: 416) al ver en estos poemas una influencia directa del Coppée de *Contes en vers et poésies diverses* (1880) en ese océano exotista de la segunda mitad del siglo XIX, como también lo hace asegurando la huella de *Les Humbles* (1872) en un autor que cae de lleno en el Naturalismo social.

la lúbrica y triunfante Mesalina  
que la humilde y la mística Teresa (*Sonetos populares*, 1891b: 29).

Hay que recordar que desde Francia, Banville exportó con *Les Princesses* (1874) una serie de reinas adúlteras, mujeres fatales que van a constituir el imaginario decadentista («Semíramis», «Médée», «Hélène», «La Reine de Saba», «Cléopâtre», «Hérodiade», etc.), entre ellas «Messaline». El soneto de Banville se recrea en el apetito sexual, en la sed de Mesalina:

Furieuse, et toujours en proie à son tourment,  
Messaline, que nul festin ne désaltère,  
ayant sur son épaule une peau de panthère,  
célèbre la vendange avec son jeune amant.  
Elle serre en ses bras de neige éperdument  
Silius, et lui dit: «Je voudrais sans mystère  
me coucher à tes pieds devant toute la terre!»  
Et le vin coule à flots dans le pressoir fumant.  
Puis, tandis que le chœur danse au bruit de la lyre,  
la Bacchante déchire et brise en son délire  
de noirs raisins pourprés, et laissant à dessein  
leur sang vermeil couler sur ses belles chaussures,  
elle baise le cou du jeune homme et son sein,  
et sa bouche affamée y laisse des morsures (1874: 55-56).

Banville se detiene exclusivamente en describir al personaje histórico y Siles lo utiliza para retratar a la juventud. El soneto en endecasílabos de Siles no se debe a un acercamiento al soneto en alejandrinos de Banville, sino que se debe a la estructura de *Sonetos populares*, todos sonetos en endecasílabos. Por tanto, la influencia hay que buscarla en el título, en el hecho de poner nombre a la perversión sexual y a la mujer fatal. En este sentido, conviene reparar en que, durante el siglo XIX, en la poesía hispánica va a dominar una mujer fatal abstracta, muy lejos de la representación de personajes concretos, como ocurre, por poner dos ejemplos, en 1846 con la dolora «Amor al mal» de Campoamor («Por más que me avergüenza, y que lo lloro, / no te amé buena y pérfida te adoro», Campoamor, 2008: 204) o en 1871 con la rima XXXIX de Bécquer:

¿A qué me lo decís? Lo sé: es mudable,

es altanera y vana y caprichosa.

Antes que el sentimiento de su alma,  
brotará el agua de la estéril roca.

Sé que en su corazón, nido de sierpes,  
no hay una fibra que al amor responda;  
que es una estatua inanimada... pero...  
¡es tan hermosa! (en García Montero, 2001: 399).

Sin embargo, a principios de la década de los 90, a través de la herencia mitológica parnasiana filtrada por los simbolistas y decadentistas, la perversidad femenina adquiere más entidad, más corporeidad, más especificidad: se le pone rostro y nombre. Así, en 1891, cuando Siles publica su «Mesalina», Darío saca a la luz el 27 de septiembre en *La Prensa Libre* (San José de Costa Rica) el cuento «La muerte de Salomé»; en 1892 Julián del Casal incluye en *Nieve*, dentro de la sección dedicada a pinturas de Gustave Moreau y titulada «Mi museo ideal», los poemas «Salomé», «La aparición» (de la cabeza decapitada del Bautista a Salomé) y «Elena»; y en 1899 Guillermo Valencia ofrece en *Ritos* su «Salomé y Joakanann». Hay, por tanto, una mitificación de la mujer fatal: la figura femenina deja de ser abstracta y se concreta en unos atributos específicos, con una estructura narrativa determinada, en el caso de Salomé: danza, petición de la cabeza y decapitación (Sánchez Martínez, 2016)<sup>316</sup>.

---

<sup>316</sup> Hay que destacar aquí que Belmonte Müller tiene un poema titulado «Judit» (*Acordes y disonancias*, 1888), pero no encarna al personaje bíblico ni mucho menos adquiere un significado fatal: «Judit su padre púsole por nombre, / nombre que al triunfo de Israel enlaza, / pues quería aquel hombre / ver en ella la gloria y el renombre / resucitar de su proscrita raza» (1888: 160). Esta Judit es la hija de un banquero judío llamado Samuel Leví (inspirado en Samuel ha-Leví Abufalia, tesorero del rey Pedro I de Castilla) que de niña es raptada en la noche por una vieja para llevarla a una casa de prostitución y crecer en esa vida. Sí resulta significativo cómo Belmonte Müller opone al materialismo burgués del XIX un pasado histórico mitificado con figuras como Cleopatra, tan utilizada por el Decadentismo: «En otra edad de gloria y grandeza, / aun velado el fulgor de tu pureza, / tendrías una espléndida aureola. / En Grecia, hubieras sido / Aspasia, a quien sorprende entre delicias / la aurora, como a un pájaro en su nido, / y abandonada en éxtasis fecundo, / con sus manos cansadas de caricias / la corona del arte ciñe el mundo. / En el Egipto, fueras / Cleopatra, que en orgías placenteras / a los Césares junta, vence y doma, / y al mirar que su estrella la luz pierde / el áspid coge que su seno muerde / y muerde al par el corazón de Roma. / En España, el país de los amores, / hubieras sido la Florinda Cava / que trae por vengadores, / con que su afrenta lava, / a los hijos del árabe desierto, / que envueltos en sus blancos alquiceles / van dejando al volar de los corceles / el campo de cadáveres cubierto. / Mas aquel mundo ha muerto; / aquella edad pasó, cual sueño breve. / Hoy la vida se mueve / por otro cauce y con distinto aliento. / ¡Estamos en el siglo diez y nueve, / el siglo del vapor y el tres por ciento! / Y ¡oh joven! Tú eres hoy vil mercancía. / Estarás mendigando noche y día / un grande amor, sin que jamás lo encuentres. / Pisarás el alcázar del magnate, / y observarás cuando entres, / que en aquel pecho el corazón no late. / Y aun cuando su oro ante tus pies derroche, / sabes, al cabo, que le das ufana / el amor de una noche, / por el pan, nada más, de una mañana. / En la senda que el mundo engalana, / ingratitud encontrarás y dolo; / y en premio de tus gracias que cautivan, / conseguirás tan



Finalmente y en relación al decadentismo en Siles, la estética se filtra a través de los poemas dedicados a sustancias psicoactivas: «El vino», «El cigarro» y «El café». En cuanto al vino, Baudelaire aconseja en «Enivrez-vous» (*Petits poèmes en prose*, 1869) embriagarse de esta bebida alcohólica para no sentir el horrible paso del Tiempo. El poeta francés dedica una serie de poemas al vino en el apartado «Le vin» de *Les Fleurs du mal* (1857). Un vino que sirve para eludir el dolor del obrero («L'âme du vin»), del trapero («Le vin des chiffonniers»), del asesino («Le vin de l'assassin»), del solitario («Le vin du solitaire») y de los amantes («Le vin des amants»). En esta línea, Siles también recurre al vino para huir del dolor de la hostil sobriedad:

No maldigáis el vino  
porque da la embriaguez.  
También da la alegría  
y también da el placer.  
Licor de noble alcurnia,  
fue amado por Noé;  
él da calor al cuerpo,  
al alma placidez.  
Y, sobre todo, ahoga,  
como en un mar de miel,  
la pena más profunda  
que podáis padecer («Excelencias del vino», *El carnaval eterno*, 1905c: 223).

Pero así como en la estrofa VI de «La lira triste» de Reina, publicada en el *Almanaque de la Ilustración para 1885* (1884), se canta «¡Sí, bebamos! La vida es horrible, / y ahogar quiero en el fondo del vaso / mis angustias y negros dolores. / ¡Bebamos, bebamos!» (Reina, 1884: 51) y en el poema «La musa verde» (*La Diana*) de Reina (recuerdo que la estrofa VI de «La lira triste» y el poema «La musa verde» pasan a formar parte del poema «Última noche de Edgardo Poe» en *La vida inquieta*) del ajeno surge una figura fantástica que hunde al poeta en un abismo, en el poema XVII de *El Diario de un poeta*, de Siles, el poeta pide a gritos el alcohol y confiesa que la embriaguez, el «delirio», hace que caiga en una profunda tristeza. Es el poeta maldito, atormentado por la musa nacida del alcohol, «los monstruos que engendra el delirio» (Reina, 1894: 154):

---

solo, / como epitafio puesto a una loseta, / que algún día te escriban / Offembach o Lecocq una opereta» (1888: 174-175).

¡Venga un vaso! Los pesares  
ante el vino huyen atrás,  
cual hojas que en un torrente  
lanza a un lado el huracán.  
¡Otro vaso! La conciencia  
el vino acostumbra a ahogar,  
cual crimen que se sepulta  
entre las olas del mar.  
¡Venga otro, en fin! Los amores  
con vino se han de borrar,  
como el humo de un incendio  
bajo la lluvia tenaz.  
Es el vértigo, alegría;  
labio que entona un cantar,  
explosión de locos besos;  
alta escala del soñar.  
Mas yo, si al delirio toco,  
me entristezco más y más;  
muchos ríen con el vino;  
con él ¡yo rompo a llorar! (1885: 24)<sup>317</sup>.

Esta fórmula de repetición: en Reina «¡Bebamos, bebamos!» y en Siles «¡Venga un vaso!», «¡Otro vaso!», «¡Venga otro, en fin!», también se da en el poema «¡Vino!» (*Nieblas*, 1886) de Manuel Paso, donde la frase repetida es «¡Llena de vino el vaso!». La entrega decadentista al alcohol, tras Reina, Siles y Paso, la siguieron otros poetas como Luis de Oteyza («Ajenjo», *Brumas*, 1905), Mauricio Bacarisse («Bebedor de ajeno», *El esfuerzo*, 1917) o Pedro Luis de Gálvez («En la taberna», *Negro y azul*, 1930)<sup>318</sup>.

La ensoñación por medio de la drogas, la embriaguez ultrapoética de la que habla Baudelaire en *Les paradis artificiels* (1860) a través del hachís o del opio, no es ajena a Siles, quien no tiene problema en recoger el imaginario decadentista de *Los paraísos artificiales* para aplicarlo a sustancias no psicotrópicas. Así el poeta sueña, se pierde entre el humo del tabaco en «El cigarro»:

---

<sup>317</sup> En la segunda edición de *El Diario de un poeta* (1905a) se titula «El vino».

<sup>318</sup> Víctor Fuentes recoge estos poemas en su antología *Poesía bohemia española* (1999).

Perdiéndose en el techo, donde ondula,  
en nubes grises, del cigarro el humo,  
entre las gasas de vapor presumo  
ver la ilusión que nuestro ensueño azula.  
El balsámico aroma disimula  
el sabor acre del veneno sumo,  
igual que brinda almibarado zumo,  
la hiel del goce que al engaño adula.  
Avanzan las pavesas a medida  
que la lumbre voraz callada rueda  
hacia el fin de la hoja, bien curtida.  
Hasta que, todo extinto, ya no queda,  
imagen propia de la humana vida,  
ni ceniza, ni fuego, ni humareda (*Los fantasmas del mundo*, 1903a: 32).

Y, de la misma manera, el café sirve tanto para la inspiración poética como para alcanzar paraísos:

Cuando por la vez primera  
tu dulce arrobó sentí,  
transportado me creí  
al país de la quimera.  
[...]  
Tornada por ti en espuma  
ardiente la sangre roja,  
la fantasía se arroja  
a los espacios, cual pluma.  
[...]  
Y no vida que sea muerte,  
sino fantástica, inquieta,  
cual los sueños del poeta:  
¡cual los dones de la suerte!  
Yo te juro por quien soy...  
(que aunque nada, así es el voto)  
que, al beberte, a país remoto  
me imagino que voy.  
Y, ya me finjo volar,

con tu perfume sutil,  
a la flor de algún pensil  
que esté a orillas de algún mar;  
o en forma de blanca nube,  
de calado encaje velo,  
quedar flotando en el cielo  
de los dedos de un querube;  
o ya levantando en alas,  
como tu fragancia, aéreas,  
de las regiones etéreas  
cruzar las celestes salas.  
[...]  
¡Ah! No, licor, que tu aroma  
encerrado en la cabeza,  
en átomos de belleza  
nuevo modo de ser toma.  
[...] («El café», *Lamentaciones*, 1879a: 90-94)<sup>319</sup>.

#### 4.2.4. Reconstruyendo el mito bohemio. El personaje pintoresco.

Para terminar de profundizar en la canalización de nuevas estéticas a través de la traducción y creación original, hay que anotar que así como moderno es difundir la rebeldía poética francesa, lo es también alistarse en la bohemia literaria como respuesta marginal y subversiva a una moral caduca y a un sistema burgués que oprime al artista finisecular. Así, la actitud vital del poeta de finales del siglo XIX en lucha contra la sociedad burguesa se construye y se defiende desde la literatura, desde *Stello* (1832) y *Chatterton* (1835) de Alfred de Vigny, desde el «Reprise de *Chatterton*» en *Histoire du Romantisme* (1874: 152-161) de Gautier al denunciar el suicidio en la buhardilla de un poeta incompatible con el mercado<sup>320</sup>.

José de Siles, como recoge *El Aviso* (Puente Genil) un día después de su muerte: «luchador incansable, bohemio a lo Verlaine y a lo Murger» (Julio, 29/6/1911: 3), ha quedado en la

---

<sup>319</sup> No se sabe si fue el caso de Siles, y quizá sería aventurar mucho, pero el caso es que Baudelaire relata cómo el hachís también se consume añadiéndolo al café: «Sous cette forme nouvelle, le haschisch n'a rien de désagréable, et on peut le prendre à la dose de 15, 20 et 30 grammes, soit enveloppé dans une feuille de pain à chanter, soit dans une tasse de café. [...] N'est-il pas superflu d'ajouter que le thé, le café et les liqueurs sont des adjuvants puissants qui accélèrent plus ou moins l'éclosion de cette ivresse mystérieuse» (1860: 18-20).

<sup>320</sup> Para la formación de la identidad artística moderna desde la Francia de 1830 a 1850 a través de la ficción y la realidad social, véase Calvo Serraller (1990).

Historia de la Literatura Española como una leyenda bohemia, una caricatura, un personaje pintoresco que más tiene que ver con el mito que con la literatura, un autor que llega a convertirse en emblema de la bohemia gracias a la conocida anécdota de la herencia, popularizada por Carrere (1919: 90-91) y Rafael Cansinos Assens (2009: I, 128-129), y a su penosa y turbia muerte<sup>321</sup>. Por tanto, para una mayor comprensión de la modernidad poética de Siles, se hace necesario reflexionar sobre la mitología bohemia a través de su figura y, a la vez, acercarse a la producción literaria del autor para definir una realidad bohemia que no recoge el mito.

En este sentido, hay que comenzar por una definición precisa y general de lo que significa esta actitud de la modernidad literaria:

La bohemia es en sus orígenes románticos, por tanto, una reivindicación de la libertad, del hedonismo vital, del placer de la literatura y el arte, es decir, de valores despreciados socialmente por la mentalidad burguesa dominante. Así, esta oposición de valores entre escritor y burguesía se expresa en la época romántica con las palabras «bohème» y «philistin», «filisteo», voz peyorativa con que la bohemia romántica resume la vulgaridad espiritual, la ramplonería estética y la insensibilidad artística propias del filisteísmo burgués dominante. [...] La protesta ética y estética contra el filisteísmo burgués y contra el mercado capitalista se constituye así en la raíz moral que confiere sentido a su existencia, porque la vida bohemia es el precio social que el escritor ha de pagar por ser espiritualmente bohemio, esto es, por practicar valores antiburgueses y anticapitalistas (Aznar Soler, 1993: 52-53).

Parto de la cita para situar a Siles junto a estos artistas incomprendidos y fracasados, al margen de la sociedad burguesa, advirtiendo que su bohemia fue vista de diferente manera por sus contemporáneos: a algunos le interesó el escritor y a otros, considerando su poca calidad literaria, el personaje. Entre los primeros se encuentra *Dorio de Gádex* que, en una alabanza exagerada hacia Siles y lanzando un dardo envenenado a quien se atreva a hablar mal de su obra, señala las causas por las cuales el poeta pontanés fue abandonando su quehacer periodístico y literario:

Un injusto silencio rodea, de algunos años a esta parte, a José de Siles y a su estimable labor de novelista pulcro y poeta inspirado. Sus libros se publican sin merecer siquiera las vulgares frases,

---

<sup>321</sup> Cuando muere Pedro Barrantes (otra leyenda bohemia), José López Núñez, en el artículo «Yo combato por la gloria», publicado por *La Correspondencia Militar* (un día más tarde también lo recogerá *El Globo*), entiende que este ha ascendido al cielo bohemio en donde está Siles: «Su paso fue un zigzaguo fugitivo en pos de la gloria... ¡En pos de la gloria como caminaron Manuel Paso, Rafael Delorme, José de Siles...» (11/10/1912: [1]).

torpemente ditirámicas, de las gacetillas hechas por compromiso –o por dinero; los señores críticos, antaño hechos mieles para sus producciones, fingen hoy no enterarse de su existencia; su firma se halla ausente de las grandes publicaciones periódicas, a pesar de que están regenteadas por compañeros, amigos y discípulos; a su casa de la calle de Eloy Gonzalo no llama nunca una mano amiga. Y esto es extraño, y, más que esto, triste; pues el poeta de *Los fantasmas del mundo* es un maestro, un verdadero maestro. Su estilo es ágil, vibrante, colorista. Conoce la retórica y la poética de manera sorprendente, maravillosa (*El Radical*, 5/8/1908: [1])<sup>322</sup>.

Para *Dorio de Gádex*, son sus propios amigos los que han dejado de lado a José de Siles y ve la bohemia como un rasgo positivo en la formación de Siles como escritor. De alguna manera, la bohemia, en su opinión, encumbra a Siles, lo acerca a los grandes poetas:

Su inspiración continúa siendo enérgica, exuberante, juvenil; a pesar de que su barba es casi blanca, de que ha vivido una vida áspera, dolorosa, vida de bohemio sin Mimí, ¡con alcohol! Siles, como Musset, como Poe, como el conde Villiers, ama el «agua de la vida»; en ella encuentra paraísos ideológicos, de sabio y bello artificio, fraternos de los que supieron hallar en el sutil y omnipotente opio Tomás de Quincey y Carlos Baudelaire (*El Liberal*, 23/11/1908: [1]).

Andrés González Blanco también admira la pluma de Siles. Este autor modernista ve el matiz positivo, ideal, en la bohemia de Siles:

José de Siles ha tenido la originalidad de no ser un apóstata de la bohemia. La burguesía nunca le contará entre sus conversos, y todo el que siente odio por los relapsos, que son flojos de espíritu, los tibios de corazón, no podrán menos de admirar esta fidelidad a una idea, esta obstinación en un rumbo de vida determinado, este temple de espíritu...

En medio de la vida turbulenta y agitada, como es la vida bohemia de verdad, no la bohemia de postura, José de Siles no ha olvidado que la vida sin letras es una muerte como reza la sentencia latina: «vita sine litteris mors est», o que una exigencia inútil es una muerte prematura, como dijo Goethe (*Prometeo*, 1/7/1909: 47).

Después de encomiar sus composiciones más famosas, González Blanco concluye comparando a Siles con un hombre del Renacimiento, por su cualidad polifacética: «Completa el tipo exacto de aquellos eruditos del Renacimiento que eran unos “causeurs” gracejantes, a más de unos sabios versados en todas las disciplinas. Un Pico de la Mirandola

---

<sup>322</sup> El panegírico continúa.

que diserta de “omni re scibili... et quibusdam alus” con la fina ironía de un Anatolio France» (*Prometeo*, 1/7/1909: 49).

En la lucha entre aplaudir o no el trabajo literario de Siles, Emilio Carrere va a tener la última palabra, cargando en *Madrid Cómico* contra *Dorio de Gádex*, máximo defensor del autor cordobés:

José de Siles es autor de un libro titulado *El asesino de Lázara*. Todos los escritores que llegan al zaquizamí de quien lo editó, salen con un ejemplar de este libro y con la recomendación de que le den un bombo<sup>323</sup>.

—Haga el favor de decir algo. Está casi integra la edición. ¡A ver si sale este «clavo»!

«Clavo» en lenguaje editorial es el libro que no se vende nunca. De los clavos mayores que recuerdo, es un volumen titulado *Un cobarde* de D. Darío de Gádex<sup>324</sup>, que tuve la incomodidad de tener en mi poder más de una semana. Harto de él, viendo que ningún amigo lo quería tomar prestado, una tarde de domingo lo dejé en un banco de Recoletos. Al pasar por el mismo sitio al día siguiente, tuve el gusto de volverle a ver como yo le había dejado. ¡Nadie quiso cargar con él! (*Madrid Cómico*, 18/2/1911: [9]).

Y acaba reduciendo a Siles a figura pintoresca: «Claro es que sus obras literarias no irán nunca a la Antología ni le llevarán a la Academia ¡y qué más da!; al cabo todo eso es negra vanidad de vanidades. Aquí lo más importante es el hombre, su perfil pintoresco. *El asesino de Lázara* no es más que un pretexto para hablar de él, ni el libro es un “chef d'oeuvre”, ni mucho menos» (*Madrid Cómico*, 18/2/1911: [9]).

Como se puede apreciar, *Dorio de Gádex* prefiere al escritor bohemio que al personaje bohemio, mientras que Carrere hace justo lo contrario, favoreciendo la consolidación del mito. Más interés suscita que González Blanco enmarque a Siles en la «bohemia de verdad» y no en la «bohemia de postura»<sup>325</sup>. Ha habido muchas dicotomías para diferenciar lo que suponía una actitud ideal o espiritual con el arte o, por el contrario, los supervivientes hampones, es decir, una disposición estética y moralmente antiburguesa y anticapitalista o «los parásitos y dipsómanos [que] pululaban en los cafés en busca de algún inocente a quien

---

<sup>323</sup> Alude directamente a la librería-editorial de Gregorio Pueyo, el Zaratustra de *Luces de bohemia*.

<sup>324</sup> Le cambia el nombre, probablemente no sea una errata, sino que esté hecho a conciencia, con malicia.

<sup>325</sup> «Ya sabemos que la bohemia no es la vagancia, ni el perfil verdadero del artista bohemio consiste en la vestimenta. [...] No es la taberna, ni el figón, ni la pipa, ni la melena. Esto es lo adjetivo, lo que está al alcance de todas las fortunas intelectuales. El derecho del uniforme de la bohemia hay que conquistarlo con bellos sonetos o con novelas emocionantes» (Carrere, 1910: 128).

pegar un sablazo» (Phillips, 1985: 335-336)<sup>326</sup>. Carrere (1999: 355) distingue entre la «bohemia» (aristocracia espiritual) y el «hampa» (hamponcillos pseudo-literarios); Ricardo Baroja (1989: 51) entre «burgueses» (señoritos de familia acomodada) y «verdaderos bohemios» (los que vivían como podían), otorgando el carácter espiritual a lo que otros llamaron hampa; Aznar Soler (1980: 82) entre la «santa bohemia»<sup>327</sup> (la modernista, la del culto al arte) y la «bohemia golfante» (el hampa, carente de talento artístico); y, por último, Miguel Ángel García (2010: 177-178) diferencia entre «antiburgueses» (actitud espiritual y antiburguesa del arte) y «proletarios» (los explotados por el mercado literario)<sup>328</sup>. Todas las definiciones acarrear un problema con Siles, como haré ver más tarde. Para llevar a cabo esta reflexión es necesario profundizar primero en su literatura de temática bohemia, comenzando por el autorretrato del poema «Noches de insomnio»:

Rehusó hermanar la inspiración y el oro.

Y arrastrando sin tregua la cadena

de sus advertencias y sus sueños,

al fin de su jornada, fue lanzado

su cuerpo a un hospital, su libro al lodo (*Noches de insomnio*, 1898b: 10).

---

<sup>326</sup> Para ampliar este estudio de la bohemia, véase Phillips (1986-1987; 1999).

<sup>327</sup> Término que procede de Ernesto Bark (1913).

<sup>328</sup> Aznar Soler (1993) ya define a parte de los artistas bohemios como «proletarios intelectuales», y Esteban y Zahareas los bautizan bajo el nombre de «los proletarios del arte» (1998), también «proletarios de letras» (2004: 34; 51). Bourdieu acuña el concepto de «subordination structurale» para el campo literario y artístico de la Francia del siglo XIX: «Il s'agit désormais d'une véritable *subordination structurale*, qui s'impose très inégalement aux différents auteurs selon leur position dans le champ, et qui s'institue au travers de deux médiations principales: d'une part le marché, dont les sanctions ou les contraintes s'exercent sur les entreprises littéraires soit directement, à travers les chiffres de vente, le nombre d'entrées, etc., soit indirectement, à travers les nouveaux postes offerts par le journalisme, l'édition, l'illustration et toutes les formes de littérature industrielle; d'autre part les liaisons durables, fondées sur des affinités de style de vie et de système de valeurs, qui, par l'intermédiaire des salons notamment, unissent une partie au moins des écrivains à certaines fractions de la haute société, et contribuent à orienter les générosités du mécénat d'état» (1992: 78). Una subordinación que solo desaparece en la conquista de la autonomía del campo literario, en la ruptura con el burgués: un campo literario y artístico que se genera en oposición al mundo burgués, huyendo del control que, a través de la prensa, impone la burguesía en la producción cultural, huyendo de estos nuevos ricos que banalizan lo literario (Bourdieu, 1992: 91). Asimismo, hay que recordar que en el *Manifiesto Comunista* se habla del poeta convertido en asalariado: «La burguesía ha despojado de su aureola todas las profesiones que hasta hoy eran venerables y contempladas con piadoso respeto. Ha convertido en asalariados suyos al médico, al jurista, al cura, al poeta, al hombre de ciencia» (Marx y Engels, 2019: 53).



En «Grandeza de lo humilde» aparece un tema muy recurrente en los bohemios: el de la identificación con Cristo<sup>329</sup>, que lleva a la imagen del artista como mártir:

No me indigna que al genio,  
ese entusiasta amante de las cumbres,  
que, como en arca santa, en su cabeza  
el cerebro de un dios lleva encerrado,  
crucifiquen en vida.  
Incomprendido mártir,  
para él toda muerte  
es una excelsa gloria (*Los fantasmas del mundo*, 1905b: 119).

Esta imagen se relaciona con la del artista incomprendido, manifestada también en el poema anterior, víctima de la sociedad burguesa, de la ciudad industrial. El artista es un marginado más de la ciudad moderna, un derrotado por el capital. De ahí que rehúse del oro (su arte no se vende) y se vea como un «incomprendido mártir», «un mártir desconocido» (1905c: 73) reza el poema «El poeta de buhardilla» (*El carnaval eterno*). Unos seres marginales, por otro lado, muy repetidos en la literatura bohemia; así en la «Ciudad moderna» de Carrere:

Los austeros redentores,  
utopistas soñadores  
e iluminados cantores,  
cual canes sarnosos van,  
silbados por la canalla  
y tundidos por la tralla  
de Satán (*El rey Cretino y otros poemas*, 2003: 140)<sup>330</sup>.

La marginalidad define a los personajes de los poemas de Siles. En «Lamentación de un bohemio» se lee: «Y no son casos remotos, / mas corrientes y sencillos, / hallarme sin calzoncillos, / y los pantalones rotos» (*El carnaval eterno*, 1905c: 51). Y en «El poeta de buhardilla» al poeta se le advierte: «¡Si en tu fortuna, tan rara, / fueras acaso tendero, /

---

<sup>329</sup> Este aspecto ha sido estudiado y analizado por Dicenta (1985), Fuentes (1999), Celma Valero (1993b) y Urrutia (2002).

<sup>330</sup> En «El rey Cretino» a los poetas se les llega a ahorcar pues «El rey no quiere que haya poetas [en sus Estados]» (Carrere, 2003: 87).

prestamista o pastelero... / otro gallo te cantara!» (*El carnaval eterno*, 1905c: 73). Además, dicha marginalidad hace que la carrera por alcanzar el Arte se vuelva inútil:

En mísera buhardilla  
está un joven velando,  
sentado en una mesa,  
la pluma en mano.  
Es el poeta oscuro  
que, en pos de un sueño áureo,  
consume su existencia,  
sin ver que va acabando  
la llama de su lámpara  
antes que sus trabajos... («La serenata de los gatos», *El Diario de un poeta*, 1905a: 214)<sup>331</sup>.

Estos poetas derrotados, entre los que se incluye Siles, se han jugado todo a una carta: «Consagrado al arte sólo / solo el arte le dejó» (*El Diario de un poeta*, 1905a: 200). El sueño azul es una máscara bajo la que se esconde el dolor: «—Soy el Arte, que es dolor—» (*El Diario de un poeta*, 1905a: 219). En palabras de Aznar Soler, «la vida bohemia se asume porque no hay arte sin dolor o, como decía Baudelaire, porque arte equivale a “malheur”» (1993: 54).

Este tipo de fracasados solo tienen dos salidas. La primera es rebajar su arte, aceptar que el arte ha entrado en el mercado, como se refleja en el cuento «Víctimas del arte: Los músicos de café»:

No puedo contemplarlos un instante, rascando el violín o golpeando el piano, sin sentirme lleno de piedad profundísima.

A todos ellos me los figuro Rossinis malogrados, maestros entorpecidos en el curso de su carrera armoniosa, dulce, alada, como las notas que hacen volar de sus instrumentos. A todos me los imagino destinados a superiores oficios que el de servir de reclamos de café a las muchedumbres. Sin embargo, en días de fiesta, truenan en tales sitios como soberanos del arte callejero, o más propiamente dicho, del arte sazonado con bifteques y tostadas (*La Gran Vía*, 22/10/1893: 256)<sup>332</sup>.

---

<sup>331</sup> En lo referente a la lámpara, ya anoté que Siles en *La lira nueva* (1895) traduce «La lámpara» («La lampe», *Pleureuses*, 1895) de Barbusse, símbolo del artista moderno. Insisto en el motivo de interés para Siles: la expresa como la única compañera del escritor bohemio en «Mi lámpara de trabajo» (*Sonetos populares*, 1891b) y en «La compañera de mis noches» (*Los fantasmas del mundo*, 1903a).

<sup>332</sup> Una versión ampliada de este cuento titulada «Aire», con modificaciones que llevan a darle nombre a los personajes, la publica en *La Ilustración Nacional* (16/7/1896: 307; 26/7/1896: 327-328).

Del mismo modo en «El fotógrafo de bohardilla», un artista vencido que no puede elegir qué fotografiar, pues tiene que alimentar a su familia:

Todo era oscuro en aquel quinto piso abohardillado, lindando con el cielo. Todo desde la cámara oscura del fotógrafo, inquilino del cuarto, Marcelo Penáguilas, hasta la vida de este, su pasado, su presente, su porvenir, su corazón y su alma. ¿Fotógrafo? Sí; y no de los de más viso. Un fotógrafo de soldados y niñeras. Un fotógrafo de casas misteriosas. Un fotógrafo de «todo lo que caía».

—¿Quiere usted retratar mi perro?

—¡Andado!

—¿Podría usted sacar el retrato de un niño que se me ha muerto?

—¡Corriendo!

Es que Marcelo, a los treinta años de edad, a los que correspondían lo menos quince de lucha, era un vencido de la vida. Aunque artista, no soñaba. Tenía esposa e hijos, que pedían pan y ropa. Era forzoso ganar todo esto, sin tregua, sin escrúpulos, sin enamoramientos de ideales imposibles (*Instantáneas*, 24/12/1898: 138-139).

Y en «El pintor de bodegones»:

Tus lienzos de vara entera  
miseria te dieron harta,  
y hoy te ganas la puchera  
con tus tablitas de a cuarta.

[...].

Mas déjales el afán  
de rencor que les inflama;  
aunque te quiten la fama,  
que no te quiten el pan.

[...].

Mas, al hacerte pintor,  
en tu sueño candoroso,  
olvidaste lo mejor,  
y fue hacerte poderoso.  
Sin dinero y sin honores,  
¡ay, qué fin a tener vas!  
¡Tienes buenos protectores,

mi querido Nicolás! (*El carnaval eterno*, 1905c: 45-47)

La segunda salida es el alcohol y se muestra en el cuento «El fondo del vaso»:

Por último, una sed más tenaz, más punzante, más calcinadora, derramó en mis pulmones un hálito ardiente como el de un horno. Yo me ahogaba, me retorció convulsivamente, y tendí mis manos al vaso, pidiéndole consuelo. En el fondo aún existía una levísima laminilla de agua; volqué el vaso de lleno sobre mi boca repetidas veces; pero ¡ay! siempre quedaba allí algo brillante, terso, escurridizo, que escapaba a mis afanes.

La sed, entre tanto, crecía, se extendía por todo mi ser, abrasaba todo mi organismo: nervios, venas, huesos, carnes, músculos, vísceras y entrañas. Aquello era estar sumergido en una hoguera hecha con el incendio de cien ciudades juntas; era haber naufragado en un océano de fuego.

¡Agua!, ¡agua!, gritaba yo; y una y otra vez vaciaba la botella en el vaso y este entre mis fauces caldeadas. Mas, siempre, siempre, una gota imperceptible temblaba en el fondo, me miraba como un ojo lejano, se sonreía como una cara vista bajo un lente burlesco (*Ilustración Artística*, 10/12/1883: 398-399)<sup>333</sup>.

Salida o caída en miseria que la absorbe el hampa: en «El grito del hambre» un poeta malvive comiendo lo que puede:

Y ¿qué, si gastaba el vate,  
por no quedarse difunto,  
para una semana, en junto,  
tres onzas de chocolate?

[...].

Y sin confesar su trampa,  
pronunció, en ese registro,  
un discurso de ministro

de un gobierno de la hampa (*El carnaval eterno*, 1905c: 19).

Para Siles, el gran problema del mundo moderno es el olvido y la marginación del artista en la nueva sociedad industrial y así lo expresa en el artículo «Empleados y artistas»:

---

<sup>333</sup> Otro cuento donde cobra protagonismo el alcohol es «La canción del vino» (*La América*, 15/8/1884: 6-7). En este caso, nada tiene que ver con lo bohemio. El protagonista (un notario) ofrece vino al hombre (un escribiente) que cree que está acostándose con su mujer para que «cante» su crimen. Cuando el escribiente confiesa, el notario sigue dándole vino hasta que muere de apoplejía. Casualmente de lo mismo que murió José de Siles.

El artista, el industrial, el hombre de iniciativas libres, pocas veces recibe en sus comienzos protección de nadie, ni aun de aquellas personas que, por razón de parentesco o de amistad, deberían considerarse como obligadas a dar la mano a los hombres verdaderamente grandes que empiezan sin apoyo el áspero sendero de la vida, más áspero aquí en parte alguna. Y, sin embargo, esos hombres, desdeñados al principio, son los que, en definitiva, empujan a un pueblo hacia la civilización, la prosperidad, la omnipotencia. Son las fuentes creadoras, los manantiales puros y ricos, las abejas trabajadoras en la complicada maquinaria de las sociedades modernas (*Alma Española*, 31/1/1904: 8)<sup>334</sup>.

Desde luego la «protección» de la burguesía resulta imposible, por eso el poeta se ve obligado a acudir a «Los pequeños protectores»: «Fui a la casa de los ricos, / donde el oro se almacena / y me dieron, en mi pena, / con la puerta en los hocicos. / [...]. / De ciudadanos sencillos / llamé a las puertas después, / (llamar a las puertas, es / apelar a los bolsillos). / Y hubo camarero, humano, / –¡atrás quede aquel Mecenaz / que antaño sacó de penas / al poeta mantuano!– / que me dio, sin expedientes, / como quien no dice nada, / diez cafés con su tostada / y gotas correspondientes» (*El carnaval eterno*, 1905c: 61-62). Y así siguen ayudando al artista un barbero con un pantalón, un pastelero con unas botas, un herbolario con tres pañuelos, el dueño de una tahona con una chaqueta de pana y un chaleco de Bayona, un chico de ultramarinos con calcetines y calzones, un chulo con dos camisas de batista, una modista con una corbata, un prendero con un sombrero, un guardia con casa y lecho, un tabernero con el almuerzo, y un mondonguero con la cena, hasta que confiesa: «y a flote salí, altanero / de unos pobres al amor, / no merced a un gran señor / ni gracias a un compañero... / ¡Oh, pequeños protectores! / ¡Sois las manos salvadoras / que Dios tiende allá en las horas / de nuestros grandes dolores» (1905c: 63).

El texto «Empleados y artistas» aclara definitivamente la postura de Siles. Para él, el arte tiene una utilidad, el arte es el que puede reconducir a la sociedad, hacerla progresar. Siles se aparta de *l'art pour l'art*. Él no va a defender el arte desde la concepción kantiana y burguesa como inutilidad o desinterés, sino que lo pone al nivel de lo que esta ideología considera útil: el empleo (aunque el arte, claro está, es independiente del empleo, el arte no puede acabar sazonado con «bifteques y tostadas»). Siles, al contrario que los modernistas de orgullo marginal, quiere sacar al arte del margen para darle una utilidad social: «Aquí el arte es sinónimo de miseria. El empleo es emblema de posición asegurada. Esa irritante diferencia es

---

<sup>334</sup> El mismo texto, con ligeras variantes, se publicó años antes bajo el título «Empleados» en *La Ilustración Nacional* (16/1/1898: 18-19).

una de las causas, indudablemente, de la decadencia moral e intelectual hacia la que ha venido arrastrándose nuestra patria» (*Alma Española*, 31/1/1904: 8).

En «La conquista del pan» Siles vuelve a criticar la visión burguesa del arte como inutilidad y miseria. El cuento se centra en un artista que va a pedirle pan a su hermano, pero el hermano se lo niega por no haber trabajado, a lo que el artista le responde que sí lo ha hecho, pero no con las manos:

Pedro. –El pan se ha hecho para los que trabajan, para los que riegan la tierra con el sudor de su frente, para los que no olvidan que el hombre tiene estómago, y no alas. Quisiste volar, sostenerte en las alturas de tus sueños. ¿Sientes apetito ahora? Come aire.

Juan. –No lo niego. Envidié la suerte del águila. Preferí las eminencias a las honduras, las cumbres a los lodazales. Soñé con ser ángel y no bestia. Pretendí ser un Colón, un Cristo, un Newton, un César, un Homero. ¿Pequé, erré, sucumbí? Piedad merece mi candidez. Pan, hermano, pan.

Pedro. –No puedo dártelo. Si lo hiciera, cometería un crimen. Se me revolverían de indignación las entrañas; mi conciencia me gritaría eternamente, reprochándome mi caridad como cobardía. Yo, mísero trabajador, gusano oscuro que se arrastró por el suelo hasta procurarse un escondrijo, un lecho, un bocado, ¿iba a tapar necesidades del genio audaz que pensó en escalar el cielo? No; nuestro destino fue distinto. Tú sueñas, yo como.

Juan. –Hermano, pan; mira que desfallezco.

Pedro. –¿Y a mí que me importa tu muerte? Los seres inútiles no son sino cargas de la sociedad, de la Naturaleza. ¿Por qué no trabajas?

Juan. –Ya he trabajado.

Pedro. –¿Llamas trabajo al delirio? No con la cabeza, con las manos es con lo que se trabaja (*El País*, 29/6/1911a: [1]).

En el cuento «El pantalón roto» (*El paraíso de los pobres*, 1905), el poeta protagonista «desahuciado de la gloria [...] personificación de la inutilidad de la vida [...], no dándole labios que le besaran ni manos que pusieran un duro en su bolsillo» (Fuentes, *Cuentos bohemios españoles*, 2005: 73), es decir, colocado donde la sociedad burguesa quiere, en la inutilidad, en la miseria (control del arte), sin embargo, hace lo siguiente: «vistióse con elegancia y trató de medrar» (Fuentes, 2005: 74).

Por tanto, en Siles no hay una voluntad de permanecer en el margen, sino de salir de él («Preferí las eminencias a las honduras, las cumbres a los lodazales»). El artista no debe mancharse las manos con el empleo (para el pontanés, insisto, son dos cosas bien diferentes: «rehusó hermanar inspiración y oro»), sino que la sociedad debe otorgar al arte la utilidad que

le ha quitado (se puede trabajar con la cabeza). Recuerdo que habla incluso de mecenazgo, de «protección». Sus personajes poéticos (incomprendidos, fracasados, mártires) no están tratados por un poeta que utiliza la bohemia desde su cómodo sillón para espantar al burgués, sino por un poeta que vivió en el lodo y bajo la necesidad física de levantarse de allí.

Dicho esto, no es válida ninguna de las susodichas dicotomías. Siles no es, estrictamente, ni aristocrático espiritual ni santo (su mirada social y naturalista se impone a la ideal), ni hampón pseudo-literario ni golfo (buscó la calidad artística ante todo), ni burgués ni antiburgués (rechazó el acomodamiento de un empleo, pero a la vez lo buscaba por medio del arte), ni verdadero bohemio ni proletario (pretendía vivir del arte, pero entendido como algo diferente al empleo)<sup>335</sup>.

Estos matices son claves para entender su producción. Lo más fácil hubiese sido llamarlo «bohemio» desde primera hora, pero el término encierra una multitud de significados históricos e ideológicos que no conviene confundir<sup>336</sup>. Quizá, la definición más cercana sea la que acuñó Aznar Soler para nombrar a «esa capa social que se considera a sí misma aristocracia artística y que sin embargo está condenada a vivir como proletariado intelectual en el mercado cultural filisteo» (1993: 75). El ejemplo más sonante de esta «poetambre» sería Alejandro Sawa.

En cualquier caso, José de Siles, bohemio singular, definió así la búsqueda de un sueño imposible (la revalorización del arte en la sociedad) que lo zarandeó por tabernas, cafés, y buhardillas:

Igual que muchos, yo mismo  
dejé la patria querida<sup>337</sup>  
y seguí ruta perdida  
tras seductor espejismo.  
Marché de abismo en abismo

---

<sup>335</sup> El artista en tensión, que tiene que escoger entre adaptar su obra al gusto estético burgués o mantenerse puro, se manifiesta paralelamente en Francia: «L'artiste veut devenir riche par son travail, comme le bourgeois. La littérature maintenant adaptée tend à devenir une profession, un métier comme un autre; les lettres seront une marchandise soumise comme une autre à la loi de l'offre et de la demande. Alors, ou on réussira en se conformant aux goûts de la clientèle bourgeoise, et, cessant d'être un pur artiste, un vrai romantique, une âme vouée à l'art pour l'art, on deviendra soi-même un bourgeois; –ou on échouera, et on tombera dans ce qu'on appelle la Bohème» (Cassagne, 1906: 27).

<sup>336</sup> Por supuesto, me he limitado a la «bohemia modernista», pero en España también existe una «bohemia romántica» (Bécquer, Pérez Escrich). Y en Francia se ha hablado de «bohemia dorada», «bohemia real», «bohemia negra» y «bohemia simbolista».

<sup>337</sup> El provinciano que marcha a la capital para triunfar en la literatura y, sin embargo, fracasa es una imagen que se repite magistralmente en las novelas *El frac azul* (1864; 1875-1897), de Pérez Escrich, y *Declaración de un vencido* (1887), de Alejandro Sawa.

y también de cumbre en cumbre;

hice frente a muchedumbre

de mundanas tempestades...

Y, ¿qué alcancé? Deslealtades,

desencanto y podredumbre.

A la copa del placer

apliqué sedientos labios,

y, más que dichas, agravios

llegué solo a recoger («El pueblo natal», *El Diario de un poeta*, 1905a: 172-173).

Esa fue su lucha, su bohemia: intentar medrar, vivir de un arte no contaminado por el mercado, pero eso fue tan solo un «espejismo».



### 4.3. Manuel Reina.

#### 4.3.1. Panorama del hombre y del poeta<sup>338</sup>.

Manuel Francisco de Asís Reina y Montilla nace el 4 de octubre de 1856 en Puente Genil, hijo de Manuel Reina Morales (propietario de viñedos, comerciante de vinos, miembro del Partido Moderado, concejal de Puente Genil de 1856 a 1861, alcalde del mismo de 1865 a 1867 y actor aficionado) y María del Amparo Montilla Melgar, matrimonio que tuvo dieciséis hijos, de los cuales siete fallecieron antes de alcanzar la mayoría de edad. La amplia biblioteca de su padre y la pasión literaria de la familia enciende la mecha de su futura explosión poética.

En Puente Genil cursa la Primera Enseñanza y en 1867 estudia bachillerato en el Colegio de los Padres Escolapios de Archidona (Málaga), que continua en el Instituto de Enseñanza Media de Córdoba (donde publica, junto a otros amigos, un periódico manuscrito; según Ory, [1916]: 13) y finaliza en Sevilla en 1871, año en el que ya se estaba probando como poeta al fechar su composición «La joven de los ojos negros» (*Andantes y Alegros*, 1877). En 1872, tras matricularse del Curso Preparatorio en la Escuela Libre de Medicina de Sevilla, traslada su expediente a la Facultad de Medicina de la Universidad Libre de Córdoba, estudios que abandona ese mismo año para empezar Derecho en la Universidad de Sevilla y seguir en Granada y Madrid hasta su finalización en 1876. Nunca ejerce como abogado, sosteniéndose gracias a las sobradas rentas familiares.

En 1874 llega a la capital, donde aparece su primer poema en la prensa: «Imitación del alemán» (*El Bazar*, junio de 1874: 254). El 9 de marzo de ese mismo año estrena una pieza teatral titulada *César y Pompeyo, juguete cómico en un acto y en verso* (1874) en el Teatro de Variedades de Madrid, representada por dos actrices (C. Rodríguez y L. Rodríguez) y tres actores (Vallés, Riquelme y Ruesga), y, según Rodolfo Gil (1892, I: 224), en julio de 1875 presenta al público otra obra teatral titulada *Comprendo el suicidio*. Gil anuncia, asimismo, y coincidiendo con Aguilar y Cano, que Reina tiene dos poemas en preparación: *Noches doradas* y *Adiós a la juventud* (Gil, Rodolfo, 1892, I: 224; Aguilar y Cano, 1892a: 452) que,

---

<sup>338</sup> Este epígrafe biográfico no supone como los anteriores (dedicados a Belmonte Müller y Siles) y el posterior (dedicado a Blanco Belmonte) un rescate biográfico, a pesar de haber tenido que acudir a fuentes primarias, ya que la biografía de Manuel Reina, a diferencia de la de Belmonte Müller, José de Siles y Marcos Rafael Blanco Belmonte, ha sido ampliamente estudiada. Véase, sobre todo, Aguilar y Cano (1892a; 1892b; 1897a: 649-685; 1897b), González y Sáenz (1895: 174-188), Ory ([1916]), Aguilar Piñal (1968), Reina López (1985; 2005a; 2005b) y Criado Costa (2007).

junto a *La Tierra de María Santísima*, se quedaron en el tintero<sup>339</sup>. Sus poemas en la prensa continúan a partir de 1876, entrando en *La Ilustración Española y Americana* y en *La Época*; además, establece relación con el ambiente literario madrileño asistiendo a tertulias, entre ellas la del *Bilis Club* en la Cervecería Inglesa de la Carrera de San Jerónimo y luego en la Cervecería Escocesa de la calle del Príncipe, donde el poeta tiene su residencia (Blanco Belmonte, *La Ilustración Española y Americana*, 22/5/1905: 299; ídem, *Blanco y Negro*, 3/2/1935: 5-9; Posada, Alfonso, 1983: 121-122). Otras publicaciones de la capital que más tarde acogen la pluma de Reina son *La América*, *La Correspondencia de España*, *El Imparcial*, *Blanco y Negro* y *El Liberal*.

En 1877 publica *Andantes y Alegros* (1877) con prólogo de José Salvador de Salvador y carta de Antonio Fernández Grilo, su primer volumen de poemas, y el 12 de febrero se casa con Francisca de Borja Noguez (hija de un banquero adinerado de Puente Genil), el matrimonio tuvo cuatro hijos y uno de ellos solo vive tres meses. Al año siguiente descubre a los lectores de poesía su segundo volumen en la materia titulado *Cromos y Acuarelas* (1878), con prólogo de José Fernández Bremón, y aparece seleccionado en el tomo I del *Novísimo romancero español* (VV. AA., 1878) con el poema «Dos veces».

Es a partir de 1878 cuando comienza su actividad política. De la mano de Núñez de Arce se afilia al Partido Liberal y en 1881 muere su padre, esto último provoca, por un lado, que se tenga que hacer cargo de la manutención de sus hermanos más pequeños y, por otro, el legado de la casa familiar (calle de la Plaza), además de la finca El Lagar del Amparo, en el pago pontanés llamado Campo Real, donde el poeta pasa los periodos estivales, desarrolla su obra literaria y recibe a grandes políticos y escritores (entre ellos, José Sánchez Guerra y Manuel Machado)<sup>340</sup>. Esta herencia del padre le permite, también, fundar la revista *La Diana* e imprimir su primer número el 1 de febrero de 1882, siendo el último el 22 de enero de 1884<sup>341</sup>.

---

<sup>339</sup> Gracias a Reina López se sabe que también hizo el intento de dedicarse a la zarzuela: «Lo que está verdaderamente de moda y aporta dinero es el “género chico”, la zarzuela. No es extraño, por tanto, que el joven pontanés sucumba a la tentación de escribir una, como harán muchos de sus amigos de esos años. Tampoco sus biógrafos recogen ese dato y tan solo la suerte de haberse conservado una colección de poemas recogidos por Angustias Montilla Melgar, hermana de la madre del poeta, ha permitido conocer un soneto que aparece con una nota: “fragmento de una zarzuela inédita de 1875”, de Manuel Reina Montilla» (2005a: 47).

<sup>340</sup> Marcos Rafael Blanco Belmonte describe al detalle esta finca, a propósito de una de las visitas a su maestro (*Miscelánea*, 15/7/1900: 353-354). Lo mismo el periodista gaditano Francisco Pérez Mateos en el *Diario de Córdoba* bajo seudónimo (*León Roch*, 2/2/1901: [1]).

<sup>341</sup> En 1882 «Manuel Reina figuraba al frente de la revista como director. La administración estaba instalada en el “Hotel de Madrid”, calle Mayor, 1, piso segundo, el mismo, sin duda, en que vivía el poeta, todavía no desligado absolutamente de Puente Genil. A partir del número 8, que corresponde al 16 de mayo de ese mismo año, fijan ambos –director y revista– su residencia y administración,

Su producción teatral continúa con *El dedal de plata. Monólogo en verso* (1883), representado el 25 de mayo de 1883 por la actriz Calderón en el Teatro Español de Madrid. En este mismo año enferma su esposa de pleuritis crónica y muere el 26 de marzo de 1884 en Puente Genil<sup>342</sup>. Manuel Reina se encuentra con tres hijos menores de cuatro años que pasan, en un primer momento, a cargo de la madre de Francisca (el padre, Francisco de Borja Noguez, murió el 7 de enero de 1879) y, después, al internado del Colegio San Antón de Madrid. Durante este periodo delicado para el pontanés, Rubén Darío escribe, en octubre de 1884 (fecha de lecturas parnasianas por parte del nicaragüense), el famoso poema «Manuel Reina», considerándolo referente y maestro de una revolución lírica<sup>343</sup>.

En 1886, con el partido de Práxedes Mateo Sagasta, es elegido diputado a Cortes por el distrito de Montilla (Córdoba), coincidiendo con Galdós en el Congreso. Su actividad parlamentaria consiste en defender a los niños pobres, apostar por su escolarización, además de apoyar a la cultura solicitando homenajes a figuras como Cervantes, Espronceda, Larra, Rosales y Fortuny (Blanco Belmonte, *La Ilustración Española y Americana*, 22/5/1905: 299)<sup>344</sup> y reivindicar el euskera, pidiendo para Cejador y Frauca, como el mismo filólogo cuenta, «una cátedra de euskera en la Universidad, donde explicase por aquella prehistórica lengua las raíces del castellano. Nadie se lo había insinuado, que yo sepa, ni Reina me conocía a mí más que por mis libros. Tras muchas alabanzas y promesas del ministro la idea cayó en el vacío; pero no fue poco sonase oficialmente por primera vez en España el nombre

---

respectivamente, en la Plaza de la Independencia, 10, tercero derecha. La suscripción costaba 20 pesetas al año, siendo quincenal la publicación, en excelente papel satinado, tamaño folio mayor. Para el resto de Europa, la suscripción ascendía a 40 francos por año, y para Ultramar, a 12 pesos fuertes oro anuales» (Aguilar Piñal, 1968: 24). La revista tuvo otro cambio domiciliario más: en agosto de 1883 se traslada al número 18, tercero izquierda, de Costanilla de la Veterinaria.

<sup>342</sup> Reina López (1985: 39) da esta fecha. Sin embargo, Aguilar Piñal (1968: 32) considera 1893 como posible año de muerte de Francisca de Borja Noguez.

<sup>343</sup> Véase, al respecto, Aguilar Piñal (1968: 95-105), Reina López (2005b: 63-71) y Auladell Pérez (2016). Eduardo de Ory, amigo y discípulo, tuvo claro que Manuel Reina era «maestro de la poesía española moderna [...], maestro de toda la generación lírica moderna, que le adoraba como al dios del Parnaso» (1909: 14). Darío volvió a tener palabras de admiración para Manuel Reina, a propósito de la publicación de *El jardín de los poetas*, en la crónica titulada «Los poetas» y recogida el 6 de octubre de 1899 en *La Nación* de Buenos Aires (Darío, 2013: 260-268). Para una lectura de los poetas que homenajearon líricamente a Reina, véase Criado Costa (1982).

<sup>344</sup> Su preocupación por la pobreza infantil y el malestar de la clase obrera se manifiesta desde el recelo a propuestas socialistas. Así se le escucha en un discurso del 22 de junio de 1887 para «el establecimiento de asilos de educación donde los niños reciban sustento y enseñanza» (en Reina López, 2005a: 93) y una propuesta de ley que prohiba la mendicidad de los niños menores de quince años: «Cuando el Comité de Salvación Pública sometió a la Convención Francesa el célebre informe que terminaba con las palabras: “No más limosnas, no más hospitales”; cuando las escuelas socialistas sostienen que es realizable una armonía económica tal que a nadie falte lo necesario, incurren, a mi juicio, en un insigne error, porque no tienen en cuenta la diferencia de energías, fuerzas y aptitudes de los individuos de nuestra raza, la cual diferencia determina la desigualdad de estados de los individuos» (en Reina López, 2005a: 92).

del euskera, antes tan vilipendiado» (Cejador y Frauca, 1918, IX: 222-224). Más allá de lo político, se sabe que sique probándose como dramaturgo al publicar «Retrato de una mujer (fragmento de una comedia inédita)» (*Almanaque de La Ilustración para el año de 1889,1888*), corte de una comedia en verso titulada *Los Seductores*, no llevada a escena<sup>345</sup>. Pero la carrera política, que lo obliga a dejar de lado algunos proyectos literarios, continúa en 1892 (antes había rechazado el puesto de gobernador civil de Cádiz que le ofrece el Gobierno liberal de España) con su candidatura a diputado esta vez por el distrito de Lucena (Córdoba), todavía con el Partido Liberal, aunque abrazando la línea conservadora de Germán Gamazo Calvo y Antonio Maura y Montaner. Reina vence en las elecciones, pero una serie de amaños dan por electo al candidato canovista Bartolomé Belmonte Cárdenas (conde de Cárdenas). Como consecuencia, tras una campaña de indignación pública, el caso tendría que haber llegado a la Comisión de Actas el 8 de diciembre, no llega a ser así porque Cánovas dimite un día antes y se disuelven las Cortes<sup>346</sup>. Desengañado, y entre un intento de suicidio (arrojándose por el balcón del casino de Lucena), cae en una depresión que marca el ejercicio poético hasta sus últimos días. Esta honda pena queda grabada en *La vida inquieta* (1894), libro de poemas acompañado de una carta autógrafa de Núñez de Arce.

Grandes reconocimientos académicos llegan en 1895: ingresa en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras y en la Academia de Ciencias y Bellas Letras de la República del Salvador. Asimismo, en esta fecha prologa *La Mezquita Aljama* y *La Mezquita de Córdoba* (1895) de sus paisanos cordobeses y amigos Rodolfo Gil y Marcos Rafael Blanco Belmonte.

---

<sup>345</sup> «Hace años tiene Reina en cartera un drama cuya lectura hace presagiar un éxito. Descontento el autor de alguna parte de su plan, se ha negado con obstinación a darlo a las empresas» (Aguilar y Cano, 1892a: 452); Blanco Belmonte también recoge que tras *El dedal de plata* «renunció al teatro y guardó en cartera un hermoso drama» (*La Ilustración Española y Americana*, 22/5/1905: 299), antes imagina el porqué: «ha renunciado a escribir para el teatro, tal vez por considerarlo como arte industrial, dedicándose al cultivo del arte por el arte» (*Miscelánea*, 15/7/1900: 354). Para Eduardo de Ory el abandono teatral, siguiendo a Blanco Belmonte, se debe a su pureza artística, no manchada por el lucro burgués: «Incomprensible es que después de este éxito [*El dedal de plata*] no volviera su autor a dar nada al teatro. Es posible que lo rehuyera por lo que representaba de lucro, pues sabido es que él amaba el arte puro y espiritual en todas sus manifestaciones, que por algo dijo un crítico que nuestro poeta vivía como las mariposas, con la luz, y que ellas le recompensaban esa atención enviándole entre sus rayos más brillantes los aplausos de las musas» ([1916]: 29). Para Reina López (2005b: 1061-1062) el motivo de no estrenar *Los Seductores* hay que buscarlo en la desaprobación que Manuel Tamayo y Baus hace de la misma en la carta fechada en Madrid el 10 de septiembre de 1889, en respuesta a la petición de un juicio crítico por parte de Reina. Poniendo la atención en el rescate de su teatro, Reina López editó las once escenas del primer acto del borrador de *Los Seductores* (2005b: 1121-1154), así como *El collar de diamantes* (2005b: 1155-1229), obra también inédita, que tampoco llegó a las tablas, y de la que el bisnieto del poeta conservaba igualmente el borrador. A Ory le llega mal la información sobre el título de esta última pieza: «“El Collar de Brillantes”, según nos asegura un amigo de Reina» ([1916]: 29).

<sup>346</sup> Todo el polémico caso se encuentra documentado en Reina López (2005a: 107-113).

A este último, discípulo suyo, también le escribe el poema-prólogo de la segunda edición de *Aves sin nido* (1902b).

El Reina poeta, reconocido e incluido con el poema «La primera mañana de mayo» en *Acontecimientos literarios. Impresiones y notas bibliográficas. 1895* (1896) de Melchor de Palau, sigue abriéndose paso con *La canción de las estrellas* (1895a), *Poemas paganos* (1896), *Rayo de sol* (1897b) y *El jardín de los poetas* (1899b), un ánimo lírico que no le impide volver a la política, en este caso, como senador por la provincia de Huelva de 1898 a 1899, tras perder las elecciones a diputado por Lucena en 1898, contra el también miembro del Partido Liberal Antonio Aguilar y Correa (marqués de la Vega de Armijo). Por estas fechas es traducido a otras lenguas: el poema «La muerte del héroe» (*Rayo de sol*, 1897b; *La Ilustración Española y Americana*, 8/3/1897: 158), tal y como se indica en la nota a pie de página, es «traducido al italiano por Italo Vittorio Brusa» (1897: 37); según Blanco Belmonte varios poemas de Reina se tradujeron a diferentes lenguas: «He ido a Puente Jenil expresamente para visitar a Reina. He curioseado su casa; he recibido la merced de su mesa; he tenido el placer de oír recitar al propio autor alguna de sus composiciones; he hallado traducidas al francés y al portugués, al italiano y al alemán, las gallardas inspiraciones rítmicas del feliz creador de los *Poemas paganos*» (*Miscelánea*, 15/7/1900: 354).

A principios de siglo, no decae el afecto del mundo literario: en 1900 es nombrado Socio de Mérito por la Asociación de Escritores y Artistas de Córdoba y su nombre suena para la Real Academia Española:

Y cuando después de estudiar al poeta en sus obras, al literato en estudio y al hombre en su casa, he oído citar su nombre para un sillón en la Academia, juro que he sentido a un tiempo íntimo goce y pena honda.

Junto a su egregio paisano Valera, entre Núñez de Arce y Manuel del Palacio, rodeado de Sellés y de Picón, bien está que se haga un sitio al poeta de Puente Jenil.

Pero arrancarle de su apacible retiro, traerle a Madrid y darle un asiento al lado de los excelentes burgueses que se llaman Commelerán y Liniers, Villaverde y Silvela, me parece una grave ofensa hecha al buen sentido y al arte, en la persona del más brillante paladín de la poesía contemporánea.

Si para entrar en la *docta* hay que ir de puerta en puerta mendigando votos, desde luego afirmo que Manuel Reina no será académico.

Ahora, si la Academia es lugar reservado al talento y en ella se entra por derecho propio, séame lícito esperar que la hora del ingreso en dicha Corporación esté muy cercana para Reina.

Cuando esa hora suene, ¡quién sabe si sonará a gloria para el poeta!

¡Es tan grata la vida en ese pueblo «alegre, risueño y bullicioso como una pandereta [palabras del poema de Reina «La canción de mi pueblo» (*La vida inquieta*, 1894) dedicado a Puente Genil]!»! (Blanco Belmonte, *Miscelánea*, 15/7/1900: 354)

Asimismo, tanto Manuel Machado como Juan Ramón Jiménez le envían sus nuevas obras con una dedicatoria en la que lo llaman «maestro» (Reina López, 1985: 59; 68)<sup>347</sup>. Machado entre 1900 y 1902 le remite *Alma* («A Manuel Reina, poeta-maestro, Devotamente»)<sup>348</sup> y en 1902 Juan Ramón Jiménez hace lo mismo con *Rimas* («Al ilustre maestro Manuel Reina, con toda la admiración y el cariño de un amigo»), quien le dedicó «Remembranzas» de *Almas de violeta* (1900), a la vez que, el 7 de abril de 1900, en una carta a José Sánchez Rodríguez confesó: «Usted es el único poeta andaluz que ha sentido la poesía andaluza; la Andalucía de Reina, de Rueda, de Reyes, es falsa; usted solo ha hecho una Andalucía hermosa, real, melancólica, sinceramente sentida y escrita» (Díaz-Plaja, 1958: 33). Antes de la publicación de *Rimas*, Reina visitó a Juan Ramón en el Sanatorio del Rosario de Madrid y criticó el manuscrito, como recuerda el autor del mismo: «Repasó el manuscrito de mi libro *Rimas* y me tachó lo que yo consideraba mejor y más personal. Me escribió una página –“Ha vuelto la golondrina”– y me dejó, gritando andaluzamente por los pasillos: –“Su flor es la sensitiva”» (Jiménez, 2005: 1022)<sup>349</sup>; «Le di el manuscrito de *Rimas* por [...]. Me tachó todo lo que a mi juicio, de entonces y de ahora, era mejor o menos malo. Me señaló como buenos “Los ahorcados”, “Cuento”, “El Castillo”, etc.» (Jiménez, 2005: 1229). A Juan Ramón no le gustaron nada los consejos de Reina que, según las palabras del moguereno, también se extendieron a *Arias tristes*:

En cuanto a los españoles están bien, desde luego, Manuel Reina, Salvador Rueda y Ricardo Gil. Don Manuel Reina andaluz, de Puente-Genil, a quien recuerdo con su sombrero de copa –todavía se lleva mucho en aquella época–, venía a verme al Sanatorio, y cuando yo iba a publicar *Arias tristes* Reina me pidió el original para verlo, que yo le dejé; entonces Reina era respetado y tenía algo de Mecenas respecto de algunos poetas. Cuando me devolvió el manuscrito las mejores poesías de *Arias tristes* estaban tachadas por él, y con gran rabia tuve que ir borrando aquellas tachaduras que había puesto sobre lo mejor del libro» (Guerrero Ruiz, 1961: 150).

---

<sup>347</sup> Para un estudio sobre la consideración de Reina por parte del poeta moguereno, véase José Luis Rey (2007).

<sup>348</sup> Machado hace llegar *Alma* a Reina en el mismo año de su publicación, fecha en la que la crítica no consigue ponerse de acuerdo entre 1900, 1901 o 1902. Véase Cardwell (1989), Carballo Picazo (1967), Barco (1988) y Ramoneda (2007).

<sup>349</sup> Respeto la ortografía del poeta onubense.

Juan Ramón Jiménez, en el recuerdo del pontanés, además de repetir su condición de parnasiano (en la «Elejía accidental por Don Manuel Reina», a causa de su fallecimiento en 1905, lo llama «parnasiano impecable»<sup>350</sup>) y asemejarlo físicamente a Gautier, repara en su estado diabético y en el daño que le estaba causando esta enfermedad:

Yo sentía simpatía por Manuel Reina, único de los poetas «mayores» de aquella época que conocí personalmente, y lo veía como el parnasiano español, mármol y rosas, y un poco representante de ciertos antiguos poetas españoles floridos: Barahona de Soto, Espinosa: «... por sendas de laureles / ... y músicas de pájaros y fuentes».

Estaba diabético, ciego casi y se había caído de un tranvía, que lo había arrastrado largo trecho. Vino entonces a verme, cojo y acompañado con sus lentes de cristal gordo, un poco Teófilo Gautier, en su empaque, con sombrero de copa diario, cigarrillo y una lira a la espalda<sup>351</sup>, «lírico y moderno», como yo lo había visto de niño en una caricatura de *Blanco y Negro*, destacando ya para siempre de los otros que eran, si me acuerdo, Zorrilla, Núñez de Arce, Campoamor, Ferrari, Grilo, Velarde, Manuel del Palacio (2005: 1021)<sup>352</sup>.

La diabetes que arrastra el poeta lo preocupa enormemente y así se lo hace saber primero a Galdós, en carta fechada el 4 de octubre de 1902 en Fonda de Santa Elisa, Villaharta (Córdoba): «Aquí me tienes desde el 29 del pasado mes en busca de alivio a mis dolencias.

---

<sup>350</sup> El 1 de octubre de 1952 en una carta a José Luis Cano escrita en Río Piedras (Puerto Rico) vuelve a llamar la atención sobre el parnasianismo de Reina, aconsejando la inclusión del pontanés en la *Antología de poetas andaluces contemporáneos* (1952) que estaba realizando Cano: «La línea interior [...] es mucho más importante que la del colorismo en la poesía andaluza contemporánea [...]. Hay que incluir necesariamente a Manuel Reina, el parnasiano español que influyó más en Rubén Darío [...]. En el libro que acaba de publicar Guillermo Díaz Plaja, oponiendo modernismo y generación del 98, y del que le hablaré después, se han recogido algunos poemas de Reina que lo representan bien. Esta elección es una de las pocas cosas acertadas que tiene ese libro» (Cano, 1965: 141-150). Finalmente, Cano desoyó a Juan Ramón y no seleccionó a Reina, pero sí a Rueda.

<sup>351</sup> Reina López (2005a: 199) fotografía una valiosísima caricatura de Manuel Reina sobre plato de cerámica realizada por Arenal en 1916 que heredó Luis Fernando Reina, el hijo del poeta. En ella se le puede reconocer con sus lentes, su mostacho y barba, su frente espaciosa y faz rolliza, chistera en mano derecha, paraguas en mano izquierda, fumando en pipa y llevando, ayudado de bandolera, una lira a la espalda.

<sup>352</sup> Este texto, manuscrito, formaba parte del material inédito titulado *Sanatorio del Retraído* para el volumen *Libros de Madrid*. El manuscrito se encuentra en el Archivo Histórico Nacional de Madrid y existe otra versión, en la Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico, que añade que lo visitó en dos ocasiones y que ceceaba: «Reina tenía no sé qué esplendor que me atrajo en mi primera juventud. Sus versos: Por senda de laureles y rosas aunque muy falsos, tenían no sé qué de un Parnasianismo [?]. Un lírico falso. Vino a verme dos veces. Era corpulento, solemne. Vestía de saqué y sombrero de copa, un poco deslucido y al andar le volaban los faldones. Estaba casi ciego de su diabetes. Hablaba a gritos muy andaluz, “con ceceo” (como Don Pedro el Cruel). Vivía en su Puerto Genil. “Este hombre es un sensitivo”, iba gritando por los pasillos» (Jiménez, 2005: 1229). En cuanto a la caricatura que dice Juan Ramón haber visto de niño en *Blanco y Negro*, esta se encuentra en el apartado «Los hombres del día. Nuestros poetas» del 26 de julio de 1891.

Hoy me encuentro mejor de la pícara diabetes» (en Reina López, 2005b: 1242); y, más tarde, desde Puente Genil a Juan Valera<sup>353</sup>, quien en una carta fechada en Madrid el 21 de septiembre de 1902 le responde:

En el alma me pesa lo que me dice Vd. de su diabetes, aunque me consuela la idea de que tal vez en las quejas de Vd. entre por menos lo real que lo imaginario y aprensivo. De todos modos yo deseo y espero que Vd. se alivie y hasta que sane por completo. Y deseo y espero también que a fines de octubre tengamos el gusto de verle por aquí. [...]

Adiós. Cuídese Vd. mucho, ponga su azúcar en dulcísimos versos en vez de mearla, deseche la aprensión que sin duda es su mayor mal y cuente con la estimación y constante afecto de su bien amigo y paisano (en Reina López, 2005b: 1320-1321)<sup>354</sup>.

En esta misma carta Valera propone que sea el propio Reina quien seleccione sus poemas para la antología en la que viene trabajando y de inminente publicación. Así, ocupa un hueco en el tomo IV del *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX* (1902) de Juan Valera con los poemas «A Espronceda», «El ensueño de Shakespeare», «La legión sagrada», «La fiesta del Corpus en la aldea», «La eterna mascarada», «La perla», «La poesía» y «Noche de estrellas». La solicitud de poemas para el florilegio del egabrense viene de una carta anterior:

En extremo me lisonjean las generosas alabanzas que da Vd. a mi florilegio. No bien salga el tomo 2º, lo cual será pronto, Vd. será de los primeros a quien yo se lo envíe.

Por Danvila y Cavestany he tenido muy buenas noticias de Vd. Ambos vienen encantados de la casa de Campo-Real, de su hermosa galería de pinturas, de la franca y amable hospitalidad del dueño y de las magníficas vistas que se gozan desde los miradores y ventanas de su vivienda.

Supongo y espero que en esa amena soledad las musas no dejarán de visitar a Vd. de vez en cuando. Si así es, suplico a Vd. que me guarde, sin que nadie lo vea ni lo toque, el más sabroso fruto o la más linda flor de esas visitas, para que la luzca yo en el tomo IV de mi florilegio, engalanándolo con ella (carta de Juan Valera a Manuel Reina, fechada el 20 de enero de 1902; Valera, 2002: 261)<sup>355</sup>.

---

<sup>353</sup> Para la relación entre Manuel Reina y Juan Valera, véase Romero Tobar (2007).

<sup>354</sup> Para más inri, por esta época «al caer en Madrid de un tranvía eléctrico en marcha [...] fue arrastrado por este un largo trecho. La caída le produjo la pérdida de un dedo (que disimulaba con una especie de funda parecida a un dedal) y, lo que fue más grave, una cojera que lo obligaría a llevar por obligación lo que antes solo lucía por elegancia: un fino bastón con el que aparece en alguna fotografía» (Reina López, 2005a: 183). El bisnieto del poeta acompaña el dato con una caricatura del poeta en la que le falta un dedo y con una fotografía de *La Ilustración Española y Americana*, a raíz de su muerte, donde se observa el bastón y la funda falangiana en el meñique izquierdo.

<sup>355</sup> La carta se encuentra en el Fondo Antigo y Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla.



Reina en 1902 se muestra decidido a acceder a la Real Academia Española, aunque para ello debe empadronarse en Madrid o al menos aparentarlo como, con humor, le recuerda Valera, por entonces miembro de la Real Academia:

Los ya nombrados Cavestany y Danvila me han dicho que pronto se vendrá Vd. por aquí. Por Vd. y por mí me alegraré y, de ello, si viene Vd. por una temporada y por mí solo o sea egoístamente si viene de asiento, y si abandona esa paz, esa hermosura y el cuidado de su hacienda por este bullicio. Para entrar un día en nuestra Academia no es menester vivir en Madrid de continuo, sino aparentar que en Madrid se vive. Dígalo si no el Sr. Pereda, aunque mejor pudiera decirlo don Cayetano Fernández, si no se hubiese lanzado al otro mundo hace poco tiempo.

Consérvese Vd. bien, pida al Cielo que me conserve para que le dé yo mi rato y no mi vacante y créame siempre su afectísimo y buen amigo (carta de Valera a Reina, fechada el 20 de enero de 1902; Valera, 2002: 261)<sup>356</sup>.

Cambio de padrón que empieza a materializarse días después. Así, en el acta de la sesión del Ayuntamiento de Puente Genil del 2 de febrero de 1902 se lee:

También se dio cuenta de una instancia en la que el exdiputado a Cortes y exsenador del Reino, don Manuel Reina Montilla, de estado viudo, hacendado, y de estos vecinos, provisto de cédula personal; dirige al Ayuntamiento manifestando que teniendo proyecto de trasladar su vecindad a la Villa y Corte de Madrid por razones que en nada afectan al cariño que siente por su pueblo natal, interesaba se le excluyera del padrón de habitantes de este término (en Reina López, 1985: 67).

La salud mermada, desde al menos 1902 y con ligeras mejorías como le confiesa, primero, a Valera: «Mi querido amigo: con mucho gusto he recibido la amable carta de Vd. del 15 y las buenas noticias de su salud» (carta de Valera a Reina, fechada el 20 de enero de 1902; Valera, 2002: 261) y, después, a Galdós: «Hace días me tienes en la villa de Aguilera y el madroño, mejorando notablemente de salud» (carta fechada en Madrid, Hotel del Universo. Puerta del Sol 14, el 9 de noviembre de 1902; en Reina López, 2005b: 1243), no supone un obstáculo para que en 1903 el poeta se presente, una vez más, a las elecciones a diputado por Lucena y las gane, esta vez en las filas del Partido Conservador. Sus últimos esfuerzos parlamentarios los ocupan las políticas sociales:

---

<sup>356</sup> Nótese cómo en esta carta se da cuenta de la visita de Juan Antonio Cavestany, junto a Alfonso Danvila, a Campo Real cuando Reina tiene en su cabeza la membresía académica. Casualmente, un mes después de la fecha de la carta, el 23 de febrero de 1902, Cavestany toma posesión de la silla F de la Real Academia con un discurso sobre la copla popular (Cavestany, 1902).

Durante la última etapa de su vida política trabajó mucho en favor de la clase obrera, con motivo de una gran crisis de trabajo que hubo en la provincia de Córdoba, obteniendo, gracias a sus esfuerzos, influencia e incesantes gestiones, del Gobierno, la construcción de algunas carreteras en Puente Jenil y Lucena. Doble mérito tenía este esfuerzo suyo, pues ya en aquella época encontrábase enfermo (Ory, [1916]: 35).

En 1905 el pontanés rechaza la propuesta de coronación como poeta por parte de Eduardo de Ory (coronación que simbolizaba un tiempo poético pasado, de la que Campoamor también supo huir en 1899; no se puede decir que hiciera lo mismo Salvador Rueda en 1910, uniéndose a Quintana, Zorrilla y Núñez de Arce)<sup>357</sup>. Es otro el tipo de laurel que pretende Reina, entrar en la Real Academia Española. De esta forma empieza a buscar apoyos, como el de Menéndez Pelayo, en una epístola fechada el 28 de abril de 1905 (Menéndez Pelayo, 1982-1991: XVIII, 107), o el de Galdós, a través de dos cartas, redactadas, igual que la dirigida a Menéndez Pelayo, por amanuenses a causa de la avanzada ceguera venida de la diabetes: «Perdóname que te escriba con amanuense; pero padezco una afección a la vista que me priva del gusto de trazar esta carta de mi puño y letra. Te agradeceré muy vivamente me concedas tu valiosísimo apoyo en la vacante ocurrida en la Real Academia Española por defunción de Don Federico Balart» (carta de Reina a Galdós, fechada en Puente Genil el 14 de abril de 1905; en Reina López, 2005b: 1244;); «Te suplico me prestes tu valiosísimo apoyo para la primera vacante que ocurra en la Real Academia Española» (carta de Reina a Galdós, fechada en Puente Genil el 29 de abril de 1905; en Reina López, 2005b: 1245). Consigue que lo avalen Antonio Maura y el Duque de Rivas. Sin embargo, el 11 de mayo de 1905, la muerte, de «colapso cardíaco» (Ory, [1916]: 69), frustra su llegada a la silla académica. Blanco Belmonte estaba seguro de su ingreso en la Academia:

Desde hace tiempo, mucho tiempo, yo, el más humilde de los admiradores y discípulos de Manuel Reina, y el más modesto de cuantos trabajaban en *La Ilustración Española y Americana*, veníame prometiendo la satisfacción de saludar desde las páginas de esta Revista al maestro queridísimo, con ocasión de su ingreso en la Real Academia Española.

El momento parecía haber llegado.

Disponíame yo a escribir un artículo que fuera como repique de bien ganada gloria; un artículo riente como el nido de flores donde el maestro cincelaba sus obras.

---

<sup>357</sup> El proyecto que emprende Eduardo de Ory en 1905 para coronar a su maestro y la negativa de Reina a este en dos cartas se narra en Ory ([1916]: 62-69).

Y he aquí que las flores se mustiaron; que la alegría se trocó en duelo, y el repique de gloria se convirtió en lúgubre tañir [*sic*].

Y he aquí por qué al entrar Manuel Reina en la Academia de la inmortalidad, lleno mi corazón de angustia y mis pupilas de lágrimas, cámbiase mi gozo en llanto, y lo que pensé fuera salutación de bienvenida, es doliente gozo y triste adiós al genial e inolvidable maestro (*La Ilustración Española y Americana*, 22/5/1905: 299).

Es enterrado en el cementerio de Puente Genil, acompañado de una gran comitiva. Se suceden los duelos y homenajes tanto en la prensa provincial como nacional y, al año siguiente, por suscripción popular y a iniciativa del periodista pontanés José Contreras Carmona, se coloca en la casa donde nació un busto del poeta esculpido por el cordobés Mateo Inurria, así como sus hijos deciden publicar *Robles de la Selva Sagrada: poesías póstumas* (1906), con un retrato fotográfico del padre y cambiando el título que había dejado el poeta: *Héroes de la poesía*.

#### 4.3.2. Una Historia Universal de la Literatura.

La obra poética de Manuel Reina trata de construir una Historia Universal de la Literatura. El poeta nacido en un pueblo de Córdoba no entiende que el arte de la palabra se explique encerrándolo en una nación. La literatura rompe las fronteras, los textos saltan de un país a otro, el eco lírico de Weimar llega a Puente Genil y sirve para cantar desde un internacionalismo literario. Lo mismo le vale a Reina para ser poeta leer a Manrique que a Goethe.

La crítica ha reflejado el aspecto cosmopolita y culturalista en el pontanés. Díaz-Plaja queda asombrado ante el acopio de literaturas foráneas, traspasando lo nacional y fijando la mirada donde aún no se había puesto: «Pero más sorprendente todavía es la anticipación temática que supone el poema *Última noche de Edgardo Poe* [*La vida inquieta*], “aquel celeste Edgardo” que encontraremos más tarde en la poesía de Rubén» (1967: 50); «Algunos poemas como *Milton y Débora* y *Shelley* [*El jardín de los poetas*] suponen un conocimiento de la literatura inglesa poco habitual en su tiempo» (1967: 62)<sup>358</sup>. Una actitud que, según Gallego Morell, lo sitúa en el Modernismo: «Lo modernista de Reina no será la métrica, como en Rueda, sino el ambiente, el cosmopolitismo aprendido desde Puente Genil» (1987a: 383); «Sabemos que Reina reunió una gran biblioteca, hoy desgraciadamente desmembrada y

---

<sup>358</sup> Goñi (2010) estudia la poca presencia de traducciones, reseñas y comentarios de la literatura anglosajona en la prensa de la segunda mitad del siglo XIX.

perdida, en la que se multiplicaban muchas ediciones de escritores franceses –sobre todo–, alemanes, ingleses e italianos» (1987a: 385-386)<sup>359</sup>. Reina, a través de su poesía y de su biblioteca, está dando a conocer a autores decisivos para la configuración del Modernismo. De hecho, el dramaturgo pontanés Leopoldo Parejo agradece a Reina que le haya abierto las puertas al teatro de Ibsen:

Gracias a ti, quedéme enamorado  
de la Petra de Ibsén [*sic*], querido amigo;  
gracias a ti, «Del pueblo el enemigo»  
pude leer, dejándome extasiado.  
¡Qué escena con Hovstad! ¡Qué delicado  
trabajo de cincel! ¡Siempre conmigo  
su genio vivirá! Pero ¿qué digo?  
¿En mi pecho no vive ya grabado?  
Y en el drama palpita, cual dijiste,  
con intenso calor la ley de la herencia,  
la fuerza de la sangre transmitida.  
Pues Petra siente como Stok, resiste

---

<sup>359</sup> Efectivamente, tal y como cuenta Blanco Belmonte, Reina vivía en una biblioteca, en una torre de marfil llena de arte: «El palacio-estudio de Campo Real es museo y biblioteca, jardín y casa de recreo, a un tiempo mismo. Su dueño estudia y sigue de cerca el movimiento literario, y de Madrid, de París y de Roma los mejores libreros envían a Campo Real todas cuantas obras de algún interés aparecen en los escaparates. De la riqueza de la colección da idea el hecho de no pocos “inmortales” acudir a ella desde Madrid pidiendo préstamos de libros. La pinacoteca es un joyero que atesora maravillas de los mejores artistas de hoy: Villegas y Pradilla, Sorolla y Domingo, Jiménez Aranda y Emilio Sala, Nogales y Muñoz Lucena, Garneto y Simonet, Domínguez y Unceta, Cecilio Plá y Fernández Alvarado y Ocón y Gersa y Martínez de la Vega y Gartner y Benedito y cien más, firman los admirables lienzos, las lindas tablas, los originales *panneaux* y los originales-bocetos que engalanan los muros del estudio del célebre poeta. Reina compra sin regatear, y el museo crece día a día. Ahora acaba de adquirir la acuarela y el apunte al óleo que Luis Álvarez y Gonzalo Bilbao regalaron, respectivamente, para la corrida a beneficio de la Asociación de la Prensa. Un artista que dispensa generosa protección a los artistas; un poeta que ayuda a los que empiezan, que estimula a los que trabajan, que respeta a los que llegaron y que ni siente envidias ni habla mal de nadie, es algo así como un mirlo blanco. Pues ese pájaro rarísimo es el maestro Reina» (*Miscelánea*, 15/7/1900: 353). Anécdotas como la siguiente de Aguilar y Cano ayudan a imaginar las dimensiones de la biblioteca: «[Reina] no sabe, por ejemplo, los libros que tiene, ni dónde los tiene, y se ha dado el caso (rigurosamente histórico) de comprar a un librero como codiciada mercancía obras que al registrarlas encontró con el sello de su biblioteca, de donde salieron antes prestadas a pocos escrupulosos lectores» (1897b: 11). Respecto a obras extranjeras o escritas en otra lengua, se sabe que llenaban la biblioteca del poeta las *Obras completas* de Hugo (Valencia: Terraza, Aliena y Compañía, 1888) traducidas por Jacinto Labaila (Reina López, 2005b: 330), las obras completas, tanto en catalán como en español, de Jacinto Verdager (Reina López, 2005a: 94), prácticamente todas las novelas, tanto en francés como traducidas al español, de Balzac (Reina López, 2005b: 269), *La sonata a Kreutzer* de Tostói (Reina López, 2005b: 108-109) y *Así hablaba Zaratustra* de Nietzsche (Madrid: La España Editorial, 1900), traducida bajo el seudónimo de Juan Fernández (Reina López, 2005b: 204).

y opone a la impostura su conciencia,

¡que lo justo y el bien rigen su vida! («*Un enemigo del pueblo*. Famoso drama de Enrique Ibsen. A Manuel Reina», «Semana Literaria» de *La Unión*, 16/4/1895; citado en Reina López, 2005a: 142)

El sentimiento que lleva a Reina, desde el aprendizaje poético, a no distinguir entre literaturas nacionales, a leer desde dicha Historia Universal, se convierte en fetichismo literario:

Una afición de Manuel Reina, muy común entre los escritores de la época, era coleccionar manuscritos y objetos de personajes consagrados. Se conservan, por ejemplo, cartas de Ortega y Munilla en las que le anuncia el envío de este tipo de documentos; en una de ellas, incluso más de 20 autógrafos<sup>360</sup>. Manuscritos de Zola, Heredia, Víctor Hugo, Alejandro Dumas, etc., fueron enmarcados por el poeta en un cuadro en el que se puede leer: «Autógrafos de celebridades extranjeras». De igual forma existe otro con las firmas de escritores nacionales (Reina López, 1985: 58)<sup>361</sup>.

---

<sup>360</sup> «Adjunto te remito 34 autógrafos de otros tantos escritores» (carta de Ortega Munilla a Reina sin fechar; en Reina López, 2005b: 1299).

<sup>361</sup> Galdós le proporcionó autógrafos suyos y de José María de Heredia, como se sabe por las cartas de Reina al novelista canario: «Mil y mil gracias, repito, por el precioso autógrafo, verdadero regalo regio con que tan liberalmente me obsequia tu bondadosa amistad» (carta fechada el 19 de junio de 1902; en Reina López, 2005b: 1241); «Me envía de Pte-Genil tu cariñosa carta acompañada del autógrafo del gran poeta Heredia. Mil y mil gracias por tan interesante y precioso obsequio» (carta fechada en Villaharta el 4 de octubre de 1902; en Reina López, 2005b: 1242); «He dado con ese retrato tuyo –que me parece uno de los mejores que te han hecho– y deseo me lo dediques. También te agradeceré me envíes, al devolvérmelo, una hoja de papel, escrita por una sola cara, con uno o varios de los pensamientos hermosos y profundos que resplandecen en tus magistrales obras, dedicados a mí al frente de la referida hoja y con tu firma, por supuesto, al pie. Tanto este autógrafo, como el adjunto retrato, pienso colocarlos en el mismo marco, y serán la mejor gala de mi cuarto de estudio» (carta fechada en Madrid el 9 de noviembre de 1902; en Reina López, 2005b: 1243). En el archivo de Manuel Reina se conserva, en manuscrito, el prólogo a *Alma y vida* de Galdós (fotografiado en Reina López, 1895: 66) y la comedia *Sacrificios* de Benavente (para el estudio de estos manuscritos, véase, respectivamente, Padilla Mangas, 2007, y Porro Herrera, 2007), así como un autógrafo de Coppée (Reina López, 2005a: 75), otro de Paul Bourget (Reina López, 2005c: XXII) y otro del poeta siciliano Giovanni Alfredo Cesareo dedicado a Villaespesa (Reina López, 2005b: 213), a los que hay que sumar los ya mencionados de Heredia, Hugo, Dumas y el de Zola con las palabras: «La douleur seule amènera peut-être un jour la fraternité des peuples» (fotografiado en Reina López, 1895: 58), novelista en el horizonte lector de Reina, como muestra su correspondencia con José Ortega Munilla: «He leído la última novela de Zola. Excelente libro dentro del cual hay mucho que reflexionar» (carta de Ortega Munilla a Reina, fechada en Jadraque, el 18 de febrero de 1884; en Reina López, 2005b: 1295). Pero el fetichismo parece que fue a más y en su despacho conservaba en un lujoso marco las plumas con la que escritores de renombre escribieron algunas de sus obras, plumas que estos autores enviaron y dedicaron a Reina: así la de Menéndez Pelayo, la de Núñez de Arce cuando escribe *La visión de Fray Marín*, la de Pérez Galdós cuando escribe *Los Ayacuchos* y *Bodas reales*, la de Eugenio Sellés cuando escribe *El nudo gordiano*, y la de Víctor Balaguer cuando escribe, en catalán, *Los Pirineos* (Ory, [1916]: 58-59; Aguilar Piñal, 1968: 54-55).

Dicho esto, Reina disuelve lo nacional en una única Literatura. Obviando las traducciones no metaliterarias (de la traducción pasaré a ocuparme en un epígrafe posterior), personajes, temas y autores de diferentes nacionalidades se mezclan en sus libros de poesía.

Así en *Andantes y Alegros* (1877) se encuentran los poemas «Quintana» y «La música» (en apartados: «Alemana», «Italiana» y «Francesa»), en esta última se advierte de «las sonoras y alegres carcajadas / de Paul de Kock; la voz de las grisetas; / de Beranger [Pierre-Jean de Béranger] los cantos populares / y el choque de las copas de Bohemia» (1877: 20). En *Cromos y Acuarelas* (1878) se suceden «Tres Ruiseñores», poema dividido en «Barbieri», «Bécquer» y «Gayarre»; «Canción árabe»; «Astros», estrofas dedicadas a la plumas de poetas españoles (Espronceda, Zorrilla y Núñez de Arce) y extranjeros (Béranger, Victor Hugo, Lamartine, Heine, Uhland, Zedlitz, Dante, Petrarca y Leopardi); «Mirabeau», poema dedicado a la figura del escritor Honoré Gabriel Riquetti, conde de Mirabeau; «El entierro de Byron»; «Una representación de Otelo»; y, otra vez, el citado «La música» («Alemana», «Italiana» y «Francesa»)<sup>362</sup>. En *La vida inquieta* (1894) se lee «A un poeta» (publicado por primera vez como «La lira triste», en *Almanaque de La Ilustración para el año de 1885*, 1884: 51), donde Reina confiesa que en él influyen Dante, Shakespeare, Garcilaso, Milton, Byron, Leopardi, Pushkin, Heine, Musset, Espronceda y, por último, Baudelaire:

Es que los genios lúgubres, los vates  
en cuyos cantos el dolor estalla,  
a visitarme vienen. Y en las sombras,

---

En cuanto a su contacto personal con escritores de otra lengua, se sabe que entabló relación con Eugenio de Castro y Paul Déroulède. Hay que destacar al primero en tanto que el portugués formó parte de la base de la estructura modernista. En ese contexto de renovación lírica, ambos autores mantuvieron correspondencia, una carta se conserva en el archivo que custodian sus herederos (Reina López, 2005a: 209), y, además, en 1903 y desde Coimbra, Eugenio de Castro le envió sus *Poesías escolhidas* con dedicatoria: «A D. Manuel Reina, homenagem do autor». Respecto a Déroulède, Reina, aprovechando el exilio del poeta y político nacionalista en San Sebastián por un golpe de estado fallido en febrero de 1899 contra la Tercera República Francesa, le envió una carta invitando a él y a otra persona desconocida a almorzar junto a unos amigos el día 15 de marzo de 1902. Sabido porque Déroulède escribe, a su vez y en español, a este desconocido extendiéndole la invitación de Reina (carta de Paul Déroulède a desconocido, fechada el 14 de marzo de 1902 en Villa-Alta, San Sebastián; en Reina López, 2005b: 1263).

<sup>362</sup> Fernández Bremón, en el prólogo al libro, reconoce una tradición literaria en la formación poética de Reina que supera los límites nacionales: «Generalmente los primeros versos no se toman en la fuente de la realidad poética, es decir, en la naturaleza, modificada y embellecida según el organismo artístico del autor, sino en los escritores cuyas obras admira: Reina percibe hoy la poesía reflejada de los líricos contemporáneos más brillantes, como los ya citados [Espronceda, Núñez de Arce, Zorrilla, Campoamor], y Víctor Hugo, Heine, Schiller, Bécquer y otros, resultando de estos elementos una nueva individualidad aún indeterminada» (Fernández Bremón, 1878: XV); «de aquí, por último, que el libro sea a la vez árabe y alemán» (Fernández Bremón, 1878: XVI).

de resplandor vestidos, se destacan.

Dante, el viejo león de la poesía,  
el gibelino de facciones trágicas,  
aparece el primero. Luego surge  
Shakespeare, de luz la frente coronada.

Y les siguen el tierno Garcilaso;  
el ciego y noble Milton; la bizarra  
sombra del Lord sublime; el gran Leopardi  
con el buitre clavado en las entrañas.  
Pouchkine<sup>363</sup>, rasgado el pecho, y en la herida  
la sierpe de los celos enroscada;  
Heine, el sarcasmo en la risueña boca  
y en el doliente corazón las lágrimas.

Alfredo de Musset, rota en la mano  
la copa de los goces; la romántica  
figura de Espronceda, y el siniestro  
Baudelaire con su tétrica mirada (1894: 10-11).

El libro continúa con «Byron en la bacanal»; «Última primavera del poeta», un homenaje a Heine y a su serie de *lieder* titulada *Neuer Frühling (Neue Gedichte, 1844)*, dedicado, además, a José J. Herrero, traductor de Heine; «La poesía», con dedicatoria a un traductor como Teodoro Llorente y evidenciando que tanto su tradición poética como sus lecturas literarias no responden a una cuestión nacional: «¡Así Homero es la lid; Virgilio, el día; / Esquilo, la tormenta bramadora; / Anacreonte, el vino y la alegría; / Dante, la noche con su negro arcano; / Calderón, el honor; Milton, la aurora; / Shakespeare, el triste corazón humano!» (1894: 82); «Byron en Venecia»; «Al autor de “La musa abandonada”», respuesta a Ortega de la Parra (amigo que le reprochó su dejadez lírica) donde rememora lecturas juveniles de diferente geografía literaria: «¿No recuerdas la plácida lectura / de Hugo, de Heine, Becquer [*sic*] y Espronceda / [...]?» (1894: 92), «Hasta la ingenua risa generosa / que cantaba el satírico valiente» con un nota a pie de página para decir que se refiere a «Augusto Barbier» (1894: 98); «Leyendo a Byron»; «A...», donde se hace referencia a Кре́йцера

---

<sup>363</sup> El empleo de la transcripción francesa de Pushkin (Alexandre Pouchkine) prueba que la literatura rusa le llegó a Reina a través de la francesa.

соната [*La sonata a Kreutzer*] (1890) de Tolstói, trazando la afinidad entre la novela y el poema: el deseo carnal hacia una mujer casada surge bajo las notas de la *Sonata a Kreutzer* de Beethoven que ella misma interpreta; «A Shakespeare»; «Hamlet»; «D. Juan en los infiernos (pensamiento de Baudelaire)»; «Última noche de Edgardo Poe»; «El sueño de una noche de verano»; «A Víctor Balaguer. Autor del poema “Safo”», recordando a Homero, Esquilo, Dante, Shakespeare y Byron; «A Núñez de Arce. En su coronación», comparando el genio del vallisoletano con el de Tácito y Dante; «A Horacio», revelando que el poeta romano le enseñó a amar a «las hermosas de cuerpo alabastrino» (1894: 199); y «Desde el campo», poema de pulsión simbolista, en el que Reina escapa del mundo gris de la ciudad al mundo literario que consigue encontrar bajo el marco del campo, de la naturaleza, concretamente en su finca de Campo Real (Puente Genil), donde está fechado el poema («Campo-Real, abril 1893»):

Bajo los pabellones temblorosos  
del intrincado bosque ¡cuántas veces  
al calor de la plácida lectura  
de los sublimes libros inmortales,  
mi inspiración, cual náyade sagrada,  
se bañó en el raudal de la poesía!  
Ante mis ojos admirados veo  
poblarse estos verjeles y espesuras,  
como en mi tierna edad, de ninfas bellas,  
hadas, musas, deidades y heroínas.  
Allí miro asomada entre el follaje,  
a la gentil, provocativa Lesbia,  
en los labios la risa bulliciosa  
y el amor en los ojos centelleantes.  
Por los húmedos prados florecidos  
pasa Beatriz, ceñida de fulgores  
y blanca como el lino de su velo.  
Reflejada en las linfas de una fuente  
contemplo a Laura, la arrogante musa  
de trenzas de oro, cuerpo de alabastro  
y radiantes pupilas de zafiro.  
Y allá, entre los rosales y laureles,  
canta la dulce Ofelia y prende flores  
en sus rubios cabellos desatados.



A la margen del bosque se dilata  
resplandeciendo al sol, la hojosa viña,  
bajo cuyas guirnaldas, recostado,  
cantaba yo las báquicas estrofas  
del lírico de Grecia, y los ardientes  
cantos de amor de la latina musa.  
Hoy como ayer, al mágico conjuro  
de tan embriagadora poésía,  
surgen locas y alegres las bacantes  
coronadas de vides y de hiedras,  
los ojos llenos de encendidas llamas  
y sueltas las flotantes vestiduras.  
Mientras el viejo Anacreón, ceñida  
la cabeza de pámpanos lascivos,  
vierte la fulgurante copa de oro  
sobre el redondo seno de su amada.  
Allá diviso en la floresta verde  
el coro de las ninfas y nereidas,  
y oigo sus frescas voces juveniles  
y de sus liras de cristal las notas.  
Y contemplo la pura y deslumbrante  
belleza de las náyades desnudas,  
que al rumor de los céfiros, se duermen  
sobre el luciente espejo de las aguas.  
Paréceme que vuelvo, noble amigo,  
a mi dichosa edad: hoy como entonces,  
gozo de las delicias de estos campos,  
donde, libre de afanes, vuela el alma  
por la región azul de los ensueños,  
olvidando las fieras tempestades,  
entre angustias y lágrimas, corridas (1894: 189-192).

En *El jardín de los poetas* (1899b) están «Juventud de Homero», «Anacreonte», «Esquilo», «Catulo», «Adolescencia de Virgilio», «Ovidio», «Muerte de Kalidasa», «Dante (pensamiento de A. Barbier)», «Tasso», «A Leopardi», «Firdusi», «Hafiz», «El ensueño de Shakespeare», «Milton y Débora», «Shelley», «Andrés Chenier», «Beranger», «Víctor

Hugo», «Juventud de Musset», «Ligenza»<sup>364</sup>, «Púskin» y «Goethe en Weimar», junto a los dedicados a españoles: «Jorge Manrique», «Garcilaso», «Góngora», «La musa de Lope de Vega», «Calderón» y «A Espronceda»<sup>365</sup>. En el póstumo *Robles de la selva sagrada* (1906) combina los personajes literarios nacionales («Las bodas de Don Quijote y Dulcinea», «A Don Quijote», «A Sancho», «Romance al Cid», «Fragmentos de *La Juventud de Don Juan*», «La serenata de Don Juan», «Pedro Crespo», «Esbozo de D. Félix de Montemar») y los poetas españoles («A Larra», «El Genio de Zorrilla», «La Musa de Gustavo A. Bécquer», «A Núñez de Arce») con autores y héroes literarios extranjeros: «El entierro de Ofelia» y «El rey Lear», personajes de Shakespeare; «Gil Blas en la corte y en el campo», personaje de Alain-René Lesage; «El idilio de Fausto y Margarita» y «A Mignon», personajes de Goethe; «Childe-Harold (pensamiento de Heine)» y «Lara», personajes de Byron; «El rey Arturo» en alejandrinos (cada hemistiquio con acentos en segunda y en sexta sílabas); «A Enrique Heine»; «La musa de Teófilo Gautier»; y «Al autor de “Flores del mal”».

De la misma manera, la prensa acoge la fijación de un canon literario universal por parte de Reina, tanto en la creación como en la traducción (véase apéndice). En este sentido destaca *La Ilustración Española y Americana* y su *Almanaque* (véase Palenque, 1990b: 153-293; 2013): en la revista desfilan «El guante (pensamiento de Schiller)» (22/5/1878), «Tres

<sup>364</sup> En este poema sucede algo extraño que parece descubrir una confusión de Reina más que un hecho intencional. Sucede que Reina funde en un mismo personaje al militar polaco Henryku Ligenzie y al poeta polaco Zigmunt *Krasiński*, motivado por la obra de este último titulada *Trzy myśli pozostale po ś.p. Henryku Ligenzie* (1840), donde recoge las palabras de su compatriota militar. Así en el poema de Reina: «Es el sollozo de Ligenza, el vate / de infortunada vida, / que en las sombras libró rudo combate / por su patria querida» (1899: 92).

<sup>365</sup> «Es un auténtico despliegue de evocaciones literarias en el que están representadas todas las literaturas. Así hay poemas dedicados a Grecia –Juventud de Homero, Anacronte, Esquilo –a Roma– Catulo, Adolescencia de Virgilio, Odisea–; La India –Muerte de Kalidasa y Persia –Firdusi, Hafiz–; Italia –Dante, Tasso, Leopardi; Inglaterra –El sueño de Shakespeare, Milton y Débora, Shelley–; Francia –Andrés Chénier, Béranger, Victor Hugo, Juventud de Musset–; Rusia –Pusquin [*sic*] y Alemania –Goethe en Weimar. La literatura española está representada por seis evocaciones líricas dedicadas a Jorge Manrique, Garcilaso, Góngora, La musa de Lope de Vega, Calderón, A Espronceda» (Díaz-Plaja, 1967: 51). Reina borra la distancia geográfica por medio de la unión literaria, es capaz de albergar en su interior poetas de diversas naciones: «se destacan entre todos, los cantos consagrados a Homero, Virgilio, Kalidasa, Musset, Goethe, Garcilaso y Espronceda, en los que demuestra que conocía muy a fondo a estos poetas y que estaba muy compenetrado con sus espíritus» (Ory, [1916]: 54). Además, el internacionalismo literario de *El jardín de los poetas* hace que reciba críticas nacionalistas, como la de Luis Ruiz Contreras con motivo del «desastre del 98»: «Yo hubiera preferido que los paredones del *jardín*, fuesen las fronteras... que no apareciesen junto a los griegos y los latinos, más que poetas nacionales... No he sido nunca sospechoso en esto de nacionalidad; cuantos me conocen saben que pecho de cosmopolita en mi preferencias literarias; pero ahora que la desdicha nos agobia, cuando somos pobres y desvalidos, cuando nos vemos por nuestras prodigalidades al borde peligroso de una miseria horrible, siento lo que nunca sentí: el amor a la tierra y a la historia, y si pudiesen volver los años perdidos vagando por extrañas y exóticas fantasías, juro que los emplearía de otro modo, hundiendo mi pobre imaginación en los arcanos de nuestro viejo idioma. ¡Pobre madre! Mírala triste y sola! No la desamparemos. Poeta, conságrate a tu patria, solo a tu patria!» (*Palmerín de Oliva, Revista Nueva*, 15/2/1899: 332).

Ruiseñores»: «Barbieri», «Bécquer» y «Gayarre» (22/6/1878), «Musas españolas»: «La de Quintana», «La de Espronceda», «La de López García», «La de Bécquer», «La de Núñez de Arce», «La de Zorrilla» y «La de Campoamor» (30/5/1881), «Héroes de Shakspeare» [*sic*]: «Hamlet» y «Ofelia» (15/12/1879), «A Horacio. Soneto» (22/6/1894), «Soneto (Pensamiento de Armand Silvestre)» (8/5/1897), «Dante (Pensamiento de A. Barbier)» (8/2/1898), «Góngora» (22/5/1898), «El ensueño de Shakespeare» y «A Espronceda» (15/3/1899), «Ovidio» (30/10/1899), «Childe Harold (Pensamiento de Heine)» (8/1/1901), «El rey Arturo» (30/3/1902), y «El caballero de los leones» (8/5/1904); y en el *Almanaque* lo hacen «Astros»: «Espronceda», «Zorrilla», «Núñez de Arce», «Beranger», «V́ctor Hugo», «Lamartine», «Heine», «Uhland», «Zedlitz», «Dante», «Petrarca» y «Leopardi» (*Almanaque de La Ilustración para 1879*, 1878), «La lira triste» (1884), «Byron en la bacanal» y «El sueño de una noche de verano (En el concierto)» (1885), «Una noche en Tortoni» en la que el protagonista «es el cantor de Porcia; el gran Alfredo; / [...], / el lírico sublime de *Las Noches*» (1886: 81), «Camino del infierno (Pensamiento de Baudelaire)» (1889), «Epístola al autor de “La musa abandonada”» (1890), «Byron en Venecia» (1891), «A Núñez de Arce» y «A Shakspeare [*sic*]» (1893), «La lira de Virgilio» (1897a), «Ligenza» (1898), «Cantores del amor»: «Ovidio», «Catulo» y «Kalidasa» (1899a), «El arado. Pensamiento de una narración en prosa de J. D’Esparbes [*sic*]» (1900), «El entierro de Ofelia» y «La serenata de Don Juan» (1902), «La juventud de Don Juan (Fragmento del canto primero)» (1903), y «Las bodas de Don Quijote y Dulcinea» (1904).

Otra manera de expresar una literatura sin fronteras es a través de las citas textuales ligadas a la temática del poema. No importa de dónde venga la lectura previa, el apoyo literario al texto, todo es Literatura. Así, en *Andantes y Alegros* (1877) el poema «Una cortesana» abre con la cita de Victor Hugo: «¡Oh! n’insultez jamais une femme qui tombe» (1877: 37), primer verso del poema incluido en *Les Chants du crépuscule* (1835: 135), que Belmonte Müller y Blanco Belmonte traducen. En *Cromos y Acuarelas* (1878) vuelve una cita de Victor Hugo en «La cortesana»: «Qui sait sous quel fardeau la pauvre âme succombe? / Qui sait combien de jours sa faim a combattu?» (1878: 36), el segundo y el tercer verso de, otra vez, «Oh! n’insultez jamais une femme qui tombe!» (*Les Chants du crépuscule*, 1835: 135); antes se encuentra «Introducción» con la cita de Núñez de Arce: «Hijo soy de mi siglo, / y no puedo olvidar que por el triunfo / de la conciencia humana, / desde mis años juveniles lucho» (1878: 1), del poema «Raimundo Lulio» (*Gritos del combate*, 1875: 151-184). Y continúa *Cromos y Acuarelas* con «La lira rota» y la cita de Bécquer: «Del salón en el ángulo oscuro» (1878: 46),

comienzo de la rima VII (*Obras*, II: 1871: 257)<sup>366</sup>; «El Genio» y la cita en español de «Mad. Stael» (Anne-Louise Germaine Necker, Madame de Staël): «Después del genio, lo que más se acerca a él es saberlo admirar» (1878: 66); «¿Por qué?» y la cita de Manuel de la Revilla: «Madre –dice la niña– / cuando el gusano / en el blanco capullo / queda cerrado, / este se abre / y de él la mariposa / radiante sale» (1878: 76), del poema «Metamorfosis» (*Dudas y tristezas*, 1875: 7-9); «Un lamento» y la cita de «Sadi» (el poeta persa medieval Musharrif al-Dīn ibn Muṣliḥ al-Dīn): «Je lui dis: “La rose du jardin, comme tu sais, dure peu; et la saison des roses est bien vite écoulée”» (1878: 78), Reina cita a este poeta en francés, a través de Victor Hugo, utilizando la misma frase, y la misma forma de nombrar al autor persa, que en el poema «Novembre» (*Les Orientales*, 1829: 243); «Imposible» y la cita de Dante: «Sol di tanto offecci / che senza speme vivemo in disio» (1878: 82), con errores gramaticales («offecci») y modernizaciones («senza») respecto al texto original: «semo peruti, e sol di tanto offesi / che sanza speme vivemo in disio» (*La Divina Commedia*, Inferno: canto IV, vv. 41-42; Alighieri, 2017: 64); «Napoleón» y la cita de «Buonaparte» que la extrae de la que usa Hugo para el poema «Lui» (*Les Orientales*, 1829: 237): «J’étais géant alors et haut de cent coudées», Hugo utiliza «Bonaparte», mientras que Reina se va al nombre original italiano de la dinastía; «El niño pobre» y la cita de Hugo: «Qui donne au pauvre prôte à Dieu» (1878: 95), que el propio poeta francés firma como entrada al poema «Pour les pauvres» (*Les Feuilles d’automne*, 1832: 87) y que toma, a su vez, de la Biblia: *Proverbios* 19:17; «En el álbum de mi esposa» y la cita de Diderot: «C’est une âme charmant» (1878: 105), que extrae de la que emplea Hugo en el poema «À une femme» (*Les Feuilles d’automne*, 1832: 5): «C’est une âme charmante», Reina se equivoca al colocar el adjetivo en masculino («charmant»); y «A media noche» y la cita de *Hafiz* (*Hafez de Shiraz*, sobrenombre del poeta persa Mohammed Shams od-Din): «¡Oh! permets, charmante fille, j’enveloppe mon cou avec tes bras» (1878: 123), otra vez Reina recurre a una cita manejada por Victor Hugo, ahora en el poema «Sultan Achmet» (*Les Orientales*, 1829: 173): «oh! permets, charmante fille, que j’enveloppe mon cou avec tes bras»<sup>367</sup>. En *Poemas paganos* (1896) «El crimen de Héctor» tiene cuatro citas en español (1896: 33), la primera de «Tácito»: «Cosa vieja era ya en él gustar de entretenerse en guiar carros de cuatro caballos: tenía también otro estudio, que era cantar al son de la cítara... Mas porque no se publicasen del emperador solamente estas habilidades en juegos y pasatiempos, dio en mostrar afición a componer versos, juntando, no

<sup>366</sup> Para el diálogo del poema de Reina con la rima VII de Bécquer, así como la influencia de dicha rima en el Modernismo, véase Ocampos (2020b).

<sup>367</sup> El pontanés vuelve a hacer referencia a *Hafiz* en *La canción de las estrellas*: «¡Tal la preciosa concha de los mares / –que cantó el dulce Hafiz– de perlas cubre / la despiadada mano que la hiera!» (1895a: 36).

solo a los excelentes en esta profesión, sino a cuantos sabía tener algunos principios de poesía. A todos estos Nerón hacía sentar cabe si...», el fragmento lo toma de la traducción que hace Carlos Coloma del «Libro decimoquarto» de *Los Anales* (1794, II: 209-212) de Cayo Cornelio Tacito; la segunda de Victor Hugo: «El genio es siempre un acusado», contenida en el ensayo *William Shakespeare* (1864) de Hugo, tercera parte del «Livre IV. Shakespeare l'ancien»: «Un génie est un accusé» (1864: 176)<sup>368</sup>; la tercera de Alexandre Dumas (hijo): «Todo triunfo es un crimen y se espía: el que tiene la medalla tiene el reverso»; y la cuarta del poeta mallorquín «Juan Alcover» (Joan Alcover): «-Ea, probemos: a bregar conmigo / (le dice a un gladiador o saltimbanco). / ¿No vienes a luchar? Haz lo que digo, / o esas orejas del lebrete te arranco», del poema «Lálage» (*Poemas y Harmonías*, 1894). En *La vida inquieta* (1894) se distingue «La opinión» y la cita del político malagueño y presidente del Congreso de los Diputados «A. Ríos y Rosas» (Antonio de los Ríos Rosas): «Soy la opinión, tu esclava y tu tirana» (1894: 67), del poema igualmente titulado «La opinión» (en Giner de los Ríos, *Poesías de Ríos Rosas*, 2.ª ed., 1884)<sup>369</sup>; además de «La canción de mi pueblo» y la cita de Goethe en español: «¿Viste el país donde el limón florece?» (1894: 127), primer verso del *lied* recitado por el personaje de la niña huérfana Mignon en el libro tercero

<sup>368</sup> La primera traducción al español de esta obra la hace Antonio Aura Boronat titulada *Guillermo Shakespeare* (1880), más tarde reeditada como *William Shakespeare* ([1909]): «Un genio es siempre un acusado» ([1909]: 93). Pero no es probable que de aquí extrajera Reina la cita, y sí del original o de otra traducción: el pontanés, según Reina López (2005b: 330), poseía en su biblioteca los seis tomos de las *Obras completas* (1888) de Victor Hugo traducidas por Jacinto Labaila (publicadas en Valencia por Terraza, Aliena y Compañía) y en el tomo V se encuentra *William Shakespeare*. De ahí que Reina López (2005b: 196), siguiendo también la pista de Díaz-Plaja, que llamó la atención sobre la coincidencia entre *El jardín de los poetas* y *William Shakespeare* en la selección de autores (1967: 51), considere que la lista de personajes shakespearianos de «El ensueño de Shakespeare» de *La vida inquieta* la pudo tomar del libro de Hugo. Para el estudio de la traducción de Aura Boronat y la recepción crítica de Shakespeare en España a través de Hugo, véase Pegenaute (2006); y para el estudio de las *Obras completas* de Hugo traducidas por Jacinto Labaila, véase Lafarga (1997a, 2009c). Asimismo, para profundizar en la traducción y recepción de Hugo en la segunda mitad del siglo XIX, véase Lafarga (1997a, 1997b, 1998, 2002, 2006, 2009a, 2009b, 2010).

<sup>369</sup> Ya advertí en «La traducción y el inicio del Modernismo español» cómo Niemeyer utiliza este soneto de Reina para infravalorar la construcción de una mujer fatal hacia el Decadentismo: «¿Quién no amó alguna vez a esa bacante / de ardientes ojos y de boca impura? / ¿Quién no admira su espléndida hermosura? / ¿Quién no buscó su seno palpitante? // ¿Quién en su beso erótico y vibrante / no oyó sublime canto de ventura, / y el frenesí no siente y la locura / al recibir su abrazo delirante? // ¡Feliz el varón fuerte, el alma altiva / que huye de la sirena engañadora / y sus halagos pérfidos esquiva: // que es la opinión la llama abrasadora / que acariciando fúlgida y lasciva / al tronco, lo abrillanta... y lo devora!» (1894: 67-68). Un soneto que, con el mismo título, bebe de otro de Antonio de los Ríos Rosas fechado en 1873: «La sien latiendo, turbia la mirada, / teñido el rostro de rubor sangriento, / la espléndida melena suelta al viento, / la vestidura al seno desgarrada; // ella me ciñe en lúbrica lazada, / trémulo el cuerpo, el labio macilento, / con honda sed bebiéndome el aliento, / en su boca mi boca aprisionada. // ¡Oh visión, que mis sueños envenenas / y en lava de volcán hinchas mis venas! / ¿Quién eres, di, mujer, deidad o arpía? // -Soy la Opinión, tu esclava y tu tirana; / hoy, transida de amor, tu barragana; / ayer, tu dama infiel con befa impía» (en Giner de los Ríos, 1884: 179).

de la novela *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1800): «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?» (1800: 5). Y, por último, la prensa: el poema «El poeta en el siglo XIX» (*La Ilustración Española y Americana*, 22/1/1881: 54-55; *La Diana*, 1/9/1882: 9) acoge la cita de Núñez de Arce que reza «¡Los tiempos son de lucha!», del soneto «Introducción» (*Gritos del combate*, 1875: 33); y en *Revista Azul* a «El poema de las lágrimas» (8/12/1895: 88-89) da entrada la siguiente cita de «A. Housaye» (Arsène Houssaye): «Et la rose parlant le langage des roses / dit: “J’aime les chansons de tes deux lèvres roses”», contenida en la parte VI del poema «La Rose blanche» (*Les Sentiers perdus*, 1841; 1852: 98-107)<sup>370</sup>.

En definitiva, el aprendizaje poético de Reina no se realiza desde una tradición nacional de la literatura, sino desde lo que Goethe definió como *Weltliteratur*<sup>371</sup>. Para el poeta cosmopolita no hay creación sin recepción y, por supuesto, sin traducción. Aquí reside la importancia de Manuel Reina en la construcción de un canon literario universal (mundial, si se le quita grandilocuencia, y occidental o europeo, si se percibe el dominio económico-cultural). Atendiendo a la famosa cita de José Saramago: «los escritores hacen la literatura nacional y los traductores hacen la literatura universal».

---

<sup>370</sup> Esta cita en «El poema de las lágrimas» se elimina en *Poemas paganos*.

<sup>371</sup> Este término aparece, por primera vez en palabras de Goethe, en las conversaciones que el poeta alemán mantiene con su secretario Johann Peter Eckermann, concretamente en la del 31 de enero de 1827: «Ich sehe immer mehr, fuhr Goethe fort, daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist, und daß sie überall und zu allen Zeiten in hunderten und aber hunderten von Menschen hervortritt [...]. Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen» (Eckermann, 1836: 325); «Cada vez me doy más cuenta de que la poesía es un bien común de la humanidad que se manifiesta en todos los lugares y épocas y en cientos de personas [...]. Hoy en día la literatura nacional ya no quiere decir gran cosa. Ha llegado la época de la literatura universal y cada cual debe poner algo de su parte para que se acelere su advenimiento» (Eckermann, trad. Rosa Sala Rose, 2005: 267). Marx y Engels lo utilizan, a propósito de la expansión geográfica de la burguesía a través de la explotación del mercado mundial, en *Manifest der Kommunistischen Partei* (1848): «An die Stelle der alten lokalen und nationalen Selbstgenügsamkeit und Abgeschlossenheit tritt ein allseitiger Verkehr, eine allseitige Abhängigkeit der Nationen von einander. Und wie in der materiellen, so auch in der geistigen Produktion. Die geistigen Erzeugnisse der einzelnen Nationen werden Gemeingut. Die nationale Einseitigkeit und Beschränktheit wird mehr und mehr unmöglich, und aus den vielen nationalen und lokalen Literaturen bildet sich eine Weltliteratur» (Marx und Engels, 1848: 5-6); «En lugar de la antigua autarquía y aislamiento locales, surge un intercambio universal, una interdependencia universal entre todas las naciones. Y no solo en la producción material, sino también en la intelectual. Los productos intelectuales de cada nación se convierten en propiedad común. La peculiaridad y limitación nacionales se van tornando imposibles de día en día, y de las muchas literaturas nacionales y locales se forma una literatura mundial» (Marx y Engels, trad. Pedro Ribas, 2019: 54). Para profundizar en este concepto, véase Casanova (2001), Klemperer (2010) y Moretti (2015).

#### 4.3.3. La literatura extranjera en la traducción y en la creación. Levantando una nueva poesía en España.

No está siendo la intención de este trabajo detenerse en enumerar características o temas llamados modernistas sin considerar las influencias extranjeras, ya que cuando así se ha hecho se ha partido de un canon del Modernismo fijado exclusivamente en la poética dariana. En este sentido, hay mucha bibliografía, véase Aguilar Piñal (1960), Criado Costa (1979a; 1979b), Gallego Morell (1987a; 1987b; 2000: 591- 604) o Carnero (2007; 2009). Cuando se abre el debate de si Reina es o no modernista para hacerlo orbitar o no alrededor del Sol, la luz que emana de Darío, el resultado siempre es negativo.

Dicho lo cual, la manera que tiene Reina de atender a la creación y a la traducción, como voy a ir reflejando, lo convierten en un poeta modernista y en un traductor moderno. Respecto a este último concepto, estudiado por Ruiz Casanova, y la apropiación del verso traducido (2011: 97-98), hay que anotar que cada libro de poemas originales de Reina, salvo en *La canción de las estrellas*, se completa con traducciones.

Sobre la que podría ser la primera «imitación», o incluso el primer acercamiento traductor de Reina, «Imitación del alemán» (*El Bazar. Revista Ilustrada*, junio de 1874: 254), y «La joven de los ojos negros» (*Andantes y alegros*, 1877; firmado en 1871), es decir, los poemas más antiguos de Reina de los que hay noticia, señala Aguilar Piñal:

Es muy probable que estos versos sean simplemente una «imitación del alemán», un ejercicio de versificación, pero algunos detalles indican lo contrario. Por ejemplo, esa repetida alusión a la joven de los ojos negros, título de la segunda composición y que ya aparece en el primer poema: «Y de sus negros y rasgados ojos / brotan fuentes de lágrimas».

No obstante la sinceridad y la vivencia íntima que estos poemas pueden encerrar, es lo cierto que, al escribir estos versos el joven Manuel Reina entronca con la veta de poesía nórdica que da el tono al ambiente literario español de aquellos años, por obra de las numerosas traducciones e imitaciones que de la poesía alemana hacían poetas como Juan Font y Guitart, Teodoro Llorente, Julio Nombela, Ángel Rodríguez Chaves, Manuel María Fernández y González, José Joaquín Herrero y, sobre todo, Eulogio Florentino Sanz y Augusto Ferrán, y flotando muy por encima el nombre venerado de Bécquer. Casi todas las publicaciones periódicas acogían en sus páginas alguna sección literaria, pero a todas gana en importancia *El Museo Universal*, sede indiscutible de las nuevas tendencias líricas (1968: 15).

Emilia Pardo Bazán supo ver esta influencia alemana en Reina y, en concreto, la de Heine (sin hacer referencia a las traducciones del poeta de Düsseldorf) como prueba de modernidad poética:

Hay composiciones de este cantor de Puente Genil a Heine, a Lenau, a otros líricos alemanes.

Sirva de ejemplo la canción en que el poeta, después de decirle a su amada a qué usos tiernos y galantes piensa dedicar su faja de brillante seda, y cómo le va a servir para hacerla un columpio, una espléndida escala para hablar con ella a solas en su alto balconaje, una alfombra para que baile en sus pies primorosos, cintas de escarlata y azul para ornar su garganta nívea..., exclama que también hará una soga para ahorcarse, si la hermosa algún día le engaña.

Y quizás mayores reminiscencias pudieran descubrirse en el *Canto de Mayo*, que recuerda a aquel famoso *Lied*:

*In wüunderschönen Monat Mai,  
als alle knopfen sprangen...*

Son estas reminiscencias inevitables entre poetas modernos, y no es poco saber beberle el alma, en algunas estrofas, a un poeta como Enrique Heine, para mí el mayor acaso de los líricos después del otro hebreo como él, Salomón. Entre los poemas hasta ahora no publicados de Reina hayo uno que por de Heine tomaríamos, si no supiésemos que no lo es. Dice así:

Hoy he vuelto al jardín, amada mía,  
al jardín del amor,  
donde bebí a raudales la ambrosía  
de tus labios en flor.  
Hoy, como ayer, el surtidor de plata  
fulgura y canta en él,  
y la opulenta rosa de escarlata  
acaricia al laurel.  
Como en tiempos mejores, su frescura  
y sombra da el parral  
y refleja del cielo la hermosura  
el lago de cristal.  
Mas ¡ay! aquella estatua de alabastro  
que erigí a nuestro amor;  
la que el jardín llenaba como un astro  
de níveo resplandor;



la que al céfiro daba sus guedejas,  
la ninfa virginal,  
entre cuyos dos senos las abejas  
labraron su panal,  
hoy yace sobre el césped aromado  
rota y sin esplendor,  
y en su divino seno se ha posado  
y llora un ruiseñor...

Heine lo hubiese dicho en dos o tres estrofas menos: ya se sabe que los meridionales hablan siempre más que los del Norte. Pero mejor, no lo hubiera dicho (Pardo Bazán, *La Ilustración Artística*, 28/8/1916: 554).

También en 1874 Reina publica una «Imitación del italiano», hecho sabido porque Pérez de Siles y Prado y Aguilar y Cano señalan, junto a la «Imitación del alemán», «que ya han visto, con aplauso, la luz pública en los periódicos de Madrid» (1874: 437). Respecto a la imitación italiana, Reina López, basándose en el estilo y la temática, afirma que quizá el original sea de Leopardi (2005b: 266). Otra «imitación» en la prensa es «El lirio de oro (imitación del francés)» (*El Noticiero Sevillano*, 22/6/1895: [4]), flor que llevaron a sus poemas autores como Coppée («Le Lys», *Poèmes divers*, 1869c) o Banville («Le Lys», *Sonnailles et Clochettes*, 1890)<sup>372</sup>.

Desde un seguimiento cronológico a las publicaciones en libro se puede apreciar que la huella de literaturas extranjeras tanto en la actividad creadora original como traductora es constante. Así, en *Andantes y Alegros* (1877)<sup>373</sup> vuelve la «Imitación del alemán», junto a «Una mujer (pensamiento de Sue [Eugène Sue])»; «El rey Haraldo Harfagar (traducción de Heine)», con dedicatoria a José de Siles, otro traductor de Heine (recuérdese «La voz de la fuente», *El Diario de un poeta*, 1905) que, al igual que Reina, recibió la influencia del poeta alemán a través de la lectura e imitación de Bécquer<sup>374</sup>; «Un sainete (pensamiento de

---

<sup>372</sup> A propósito del significado del lirio en el Fin de Siglo, véase Litvak (1979: 30-41).

<sup>373</sup> Título de evocación musical en el que Ruiz Pérez (2007: 367), al igual que Pérez-Poiré (1966) en el poema «La música», ha visto la relación con las nuevas estéticas francesas. En este sentido, Aguilar Piñal, a propósito de este título y el del siguiente libro (*Cromos y Acuarelas*), añade: «No creo que ninguno de los poetas románticos, ni los positivistas o realistas, hubieran pensado en esos títulos, que denotan un fervor por la música y el color idéntico al que rendían culto los primeros impresionistas del arte en la vecina Francia» (2007: 68).

<sup>374</sup> Sobre la traducción de Heine, Reina López aventura que «tiene, con seguridad, fuente francesa, quizás la de Nerval» (2005b: 38). Es probable que cuando Reina presenta un texto de origen alemán, se trate de otro caso de idioma interpuesto.

Balzac)», autor del que «casi todas sus novelas, tanto en la versión francesa como en la castellana, podían encontrarse en la biblioteca de Reina» (Reina López, 2005b: 269); «El castillo de Dunstan (crónica escocesa)»; y «Orgía» y «Viva el Champagne», donde Aguilar y Piñal ve «la corriente sensual y paganizante de amor al vino y a los placeres, de origen francés» (1968: 18), así como Reina López (2005b: 33) ve el peso de Musset apoyado en los comentarios de Díez-Echarri y Roca Franquesa (1972: 958) y de Valbuena Prat (1974: 262), a lo que hay que añadir que no se puede perder de vista la lectura de Espronceda y de Zorrilla (Navas Ruiz, 2000: 705; Ocampos, 2018b: 369-370)<sup>375</sup>.

En *Cromos y Acuarelas* (1878), título inspirado en *Émaux et Camées* (1852) de Gautier, Reina redobla la huella extranjera. En «El mayor crimen», además de manifestar otra vez su concepción internacional de la literatura al citar la dolora dramática *Guerra a la guerra* (1870) de Campoamor, remitir al *lied* alemán («Era una de esas lúgubres mañanas / melancólicas, blancas y glaciales, / teatros de las bellas e ideales / baladas alemanas», 1878: 27) y hacer un guiño a la novela *Spirite* (1866) de Gautier, llamando «Espirita» a la protagonista Lucía (aunque el tema de la novela y el del poema sean totalmente diferentes)<sup>376</sup>, el poeta pontanés se esfuerza en reconocer que el contenido del poema no se debe a otro original, mostrándose profundo conocedor de Musset al justificar que la semejanza temática del mismo con la obra del autor francés se debe, únicamente, a la universalidad del asunto:

Antes de proseguir haceros quiero  
una declaración muy importante:  
con un asunto a aqueste semejante  
un poeta extranjero  
hizo un libreo brillante.  
Cómo en el mundo vi desarrollado  
muchas veces asunto tan profundo,  
al trazar estos versos, inspirado,

---

<sup>375</sup> No veo que en el poema «Idilio» influyan, claramente, la forma y el tema de las series «Vers pour être chantés» y «Danses d'étoiles» de *La Chanson des heures* (1878) de Armand Silvestre, tal y como sostiene Miguel Ángel Feria (2013: 421). Se trata de un romance de temática amorosa muy frecuente dentro de los márgenes decimonónicos españoles. Tampoco veo, respecto a «En el circo (ínfimo poema)», que tras el tono narrativo, los personajes humildes (artistas circenses) y la historia trágica (suicidio del clown por la muerte accidental de su amada acróbata) se encuentren *Poèmes modernes* (1869b), *Les Humbles* (1872) o *Le Cahier rouge* (1874) de Coppée, como sí ve Feria (2013: 421). Son motivos extendidos en la amplia tradición romántica.

<sup>376</sup> En el cuento lírico «Un nido de palomas» ya se refirió al personaje de Blanca como «Espirita» utilizando los mismos versos con ligeras variaciones y añadiendo la siguiente descripción: «Es una sinfonía en blanco mayor que diría Gautier» (*Los Lunes de El Imparcial*, 5/2/1883: [3]). Para un análisis de la traducción de esta novela en España, véase Giné (2015).

conste que no he copiado  
a Alfredo de Musset; que copio al mundo (1878: 29)<sup>377</sup>.

Y el libro sigue con las traducciones «Desengaño (pensamiento de Alfonso Karr)», «El guante (pensamiento de Schiller)», «Relligio (de Victor Hugo)» y «La Diana (de Heine)».

La influencia de Victor Hugo en sus dos primeros libros de poesía merece una consideración aparte. Siguiendo la pista del francés a través de la apropiación de citas (véase epígrafe anterior), tanto «Una cortesana» (*Andantes y Alegros*) como «La cortesana» (*Cromos y Acuarelas*), con versos de «Oh! n'insultez jamais une femme qui tombe!» (*Les Chants du crépuscule*, 1835), recogen de Hugo el desprecio de la sociedad burguesa a la prostituta:

[...]  
La faute en est à nous; à toi, riche ! à ton or !  
Cette fange d'ailleurs contient l'eau pure encor.  
Pour que la goutte d'eau sorte de la poussière,  
Et redevienne perle en sa splendeur première,  
Il suffit, c'est ainsi que tout remonte au jour,  
D'un rayon de soleil ou d'un rayon d'amour! (Hugo, 1835: 135).

[...]  
Príncipes y señores  
le entregan sus riquezas  
por sus besos de fuego embriagadores.  
Todos, amantes son de sus bellezas.  
Todos, menos Ernesto, su querido,  
que la maltrata y hiere;  
y ella, todos los hombres da al olvido,  
y solo a Ernesto quiere (Reina, 1877: 37).

[...]  
La sociedad la desprecia;  
su querido la maltrata,  
y no tiene más amiga

---

<sup>377</sup> El probable error de Charles Watland al decir que «Reina había traducido algunos poemas de Musset y pudo ser la fuente donde Darío conoció al escritor francés» (1966: 76) lo repiten Díez-Echarri y Roca Franquesa (1972: 958), Valbuena Prat (1974: 262) y Alejo Fernández (2003: 290). Mi búsqueda no ha dado con ninguna traducción de Musset, al igual que la que hizo Reina López (2005b: 39-40), quien tampoco encontró nada al respecto.

que la desgracia.

¡Hasta por su misma madre  
abandonada se encuentra,  
y en un hospital, acaso,  
tísica muera! (Reina, 1878: 38)

Recuerdo que la cita en «El niño pobre» (1878: 95) relaciona temáticamente el poema con «Pour les pauvres» (*Les Feuilles d'automne*, 1832), así como la cita en «En el álbum de mi esposa» pone al poema de Reina mirando a «À une femme» (*Les Feuilles d'automne*, 1832): el pontanés se pregunta qué valen riquezas materiales, bellezas naturales y celestiales en comparación con la amada porque «por ti vibran las cuerdas de mi lira; / por ti mi numen hierve y centellea» (1878: 106), mientras que Hugo confiesa que si fuera rey daría todas sus riquezas «pour un regard de vous!» y si fuera Dios «l'éternité, l'espace, et les cieux, et les mondes, / pour un baiser de toi!» (1832: 8).

Mayor interés, para la formación de una estética modernista, suscita la absorción de *Les Orientales* (1829) en *Cromos y Acuarelas*. Y es que en torno a *Les Orientales* de Hugo se agrupa una nueva sensibilidad que va al Parnasianismo de la mano de Gautier, descubriendo una poesía objetiva, exotista, exterior, alejada de la política y gritando *l'art pour l'art*. Este Hugo que llega al Parnasianismo influye en Reina.

Así, *Les Orientales* son decisivas para construir, no solo *Cromos y Acuarelas*, sino toda la poesía parnasiana de Reina. Recuerdo que esta obra francesa se filtra, también, a través de la apropiación de las citas que Hugo dispone en la misma: «Un lamento» y la cita de «Sadi», «Napoleón» y la cita de «Buonaparte» (tanto en el poema de Hugo como en el de Reina se admira la figura del militar francés) y «A media noche» y la cita de *Hafiz* tomada de «Sultan Achmet» (*Les Orientales*, 1829). En este poema el Sultan Achmet está dispuesto a convertirse en cristiano por el amor de «Juana la grenadine»: «-Par ces perles dont la chaîne / rehausse, ô ma souveraine, / ton cou blanc comme le lait, / je ferai ce qui te plaît, / si tu veux bien que je prenne / ton collier pour chapelet» (1829: 173). Y «A media noche» de Reina, influido por la temática de Hugo, va a más en lo que a esteticismo se refiere, dominando el arte, el lujo y la belleza del erotismo:

Choca tu dulce boca con la mía,  
mujer deslumbradora;  
y brotará la ardiente poesía

que mi mente atesora.

Deja, deja que rompa ese lujoso  
traje de terciopelo  
que oculta, como amante cariñoso,  
de tu belleza el cielo.

Quiero una bacanal regia y grandiosa;  
que el dios de los amores  
en ella cubra tu cabeza hermosa  
de perfumadas flores.

Un banquete de dioses, una orgía  
tan rica y deslumbrante,  
que exceda a la más bella fantasía  
del genio más gigante.

Que esté el salón cubierto de brocados,  
y telas suntuosas;  
la mesa, de manjares delicados  
y de divinas rosas.

Y que haya esos licores deliciosos  
coronados de llamas,  
que engendran en la mente luminosos  
y bellos panoramas.

Los generosos vinos espumantes  
dejemos al olvido;  
¡quiero beber en copa de brillantes  
el oro derretido!

Y cuando de estos goces y delicias  
esté mi pecho lleno,  
expirar entre besos y caricias  
reclinado en tu seno (1878: 123-125).

Pero el poema de *Cromos y Acuarelas* más huguesco es «Canción árabe», que se construye gracias a la lectura de «Lazzara» (*Les Orientales*). En el poema de Hugo un soberano musulmán hace una enumeración de los objetos valiosos que estaría dispuesto a dar por «elle», la mujer amada, y en el poema de Reina un jinete musulmán enumera todos los objetos valiosos que le ha puesto al caballo por «ella»:

Certes, le vieux Omer, pacha du Négrepont,  
pour elle eût donné, vaisseaux à triple pont,  
foudroyantes artilleries,  
harnois de ses chevaux, toisons de ses brebis,  
et son rouge turban de soie, et ses habits  
tout ruisselants de pierreries;

et ses lourds pistolets, ses tromblons evasés,  
et leurs pommeaux d'argent, par sa main rude usés,  
et ses sonores espingoles,  
et son courbe damas, et, don plus riche encor,  
la grande peau de tigre où pend son carquois d'or,  
hérissé de flèches mogoles.

Il eût donné sa housse et son large étrier;  
donné tous ses trésors avec le trésorier;  
donné ses trois cents concubines;  
donné ses chiens de chasse aux colliers de vermeil;  
donné ses albanais, brûlés par le soleil  
avec leurs longues carabines.

Il eût donné les francs, les juifs et les rabbin;  
son kiosque rouge et vert, et ses salles de bain  
aux grands pavés de mosaïque;  
sa haute citadelle aux créneaux anguleux;  
et sa maison d'été qui se mire aux flots bleus  
d'un golfe de Cyrénaïque (Hugo, 1829: 138-139).

Lejos está la hermosa de la gentil garganta  
y de ojos centelleantes.  
Corcel, vuela conmigo; conduceme a su planta;

por ella te he comprado la peregrina manta  
de raso y de brillantes.

Por ella de preciosos regalos te he colmado  
que valen un tesoro;  
tus bridas son de plata; tu silla, de brocado,  
y en tus ijares nunca tu dueño te ha clavado  
el espolín de oro.

Por ella están tus crines rizadas y sedosas,  
y brilla tu herradura,  
y está por manos hábiles, en sedas muy lujosas,  
bordada de guirnaldas, de pájaros y rosas,  
tu espléndida montura.

Por ella todo el mundo te admira y te decanta;  
por ella soy tu amigo;  
corcel, corcel ligero, condúceme a su planta;  
por ella te he comprado tu peregrina manta.  
¡Corcel, vuela conmigo! (Reina, 1878: 39-40)

Además, la estructura métrica es muy parecida en ambos casos: estrofas de cinco versos donde, en el primero, se alternan alejandrinos y eneasílabos franceses; y, en el segundo, alejandrinos y heptasílabos. En los dos poemas los alejandrinos riman entre sí y los otros versos de menores sílabas lo hacen de igual manera.

Dicho esto, llama la atención que Aguilar y Cano perciba el influjo oriental en Reina, pero no identifique a Hugo como intermediario, sino a la lírica árabe-hispana (1897b: 12-27). Sin embargo, Aguilar Piñal, que ve la influencia de Hugo en *Cromos y Acuarelas*: «La visión triste y desengañada de la mujer caída en el vicio persiste en las preocupaciones socializantes de Reina («La vi dos veces», «El vino extranjero», «Ayer y hoy», «La cortesana», «Desengaño»), que también se extiende, bajo la influencia de Hugo, a la pobreza («El niño pobre»), la violencia política («Nuestro siglo») o la falta de sensibilidad social para reconocer los valores superiores («El Genio»)» (1968: 21), sí identifica la presencia de *Les Orientales*: «en poemas de gustos orientales puede darse también la influencia de Víctor Hugo (“La favorita”, “El pañuelo”)» (1968: 18).

Está claro que Reina lee directamente a Victor Hugo. El poeta cordobés, aunque posee en su biblioteca las *Obras completas* de Hugo traducidas por Jacinto Labaila (Valencia: Terraza, Aliena y Compañía, 1888) según Reina López (2005b: 330), junto a un manuscrito de Hugo que se conserva en el archivo familiar (Reina López, 2005b: 330), lee al poeta en su lengua original, como muestran las citas en francés de Hugo y la traducción «Relligio (de Victor Hugo)» («Religio», *Les Contemplations*, 1856). Pero ¿podría haber llegado, también, el exotismo orientalista del francés a través de otro poeta español?

El orientalismo resulta, como es sabido, una constante en la literatura y el arte romántico, y forma parte de la experiencia de los mismos artistas, que viajan por lugares exóticos que luego narran o sugieren en sus libros. Las imágenes de Oriente, a través de la pintura y gracias a la boga de las revistas ilustradas, construyen un imaginario que marca de forma decisiva a los escritores modernistas<sup>378</sup>. En España se hacen famosas las orientales de Espronceda, Arolas y Zorrilla, siendo las de este último, gracias a sus radiantes descripciones, las predilectas para el Modernismo:

In spite of the influences of Victor Hugo, the fashionability of *orientales* and Arab Spain, according to experts on the subject, is actually a result of Zorrilla's work. His magic and chivalrous vision of Arabic Granada and the topics that he conceived to describe it are passed on to the new literature of the 1890s. In the same way, the lyrical *serenatas* of varied metre and of amorous character, or the *leyendas y romances* which (some of which also have an oriental theme), in Zorrilla-like style, are cultivated in the second half of the nineteenth century, can also be traced back to the work of the *modernistas* (Palenque, 1993b: 126).

Zorrilla construye su poesía orientalista leyendo a Hugo: según Alonso Cortés (1916-1920: 248) «La captive» (*Les Orientales*) podría ser el origen de «De la luna a los reflejos», en ambos poemas una bella cautiva lamenta su condición. Además, si Reina escribe «Canción árabe» fijándose en «Lazzara», Zorrilla hace lo mismo con «Dueña de la negra toca», tal y como han visto Parker y Peers (1933: 54):

Dueña de la negra toca,  
la de morado monjil,  
por un beso de tu boca  
diera Granada Boabdil.

---

<sup>378</sup> La bibliografía respecto a la configuración de este imaginario es muy extensa y el tema excede del cometido de este trabajo. Aun así, destacaré los estudios de Díaz-Plaja (1936), Abdo Hatamleh (1972), Litvak (1985), Said (2002), Charon-Deutsch (2008) y Fuente Ballesteros (2011).



Diera la lanza mejor  
Del Zenete más bizarro,  
y con su fresco verdor  
toda una orilla del Darro.  
Diera las fiestas de toros,  
y si fueran en sus manos,  
con las zambras de los moros  
el valor de los cristianos.  
Diera alfombras orientales,  
y armaduras, y pebetes,  
y diera..., ¡que tanto vales!,  
hasta cuarenta jinetes (Zorrilla, 1905: 37).

Aguilar Piñal advertía de la posible huella de *Les Orientales* en «La favorita» y en «El pañuelo» (ambas orientales de *Andantes y Alegros*). Efectivamente, la temática de la mujer recluida y preferida del sultán, lleva al lector a «La captive» y a «La sultane favorite»; sin embargo, la descripción preciosista remite a *Granada* (1852), de Zorrilla, que, a su vez, se forja con las herramientas extraídas de *Les Orientales*: «La influencia extranjera más importante que observamos en *Granada* es la de *Les Orientales*, de Víctor Hugo. A los recursos estilísticos aprendidos en esta obra, que ya utilizó Zorrilla en sus composiciones juveniles, se suma una mayor insistencia en reminiscencias africanas y asiáticas y una nueva nota de horror y barbarie a la manera v́ctor-huguesa» (Carrasco Urgoiti, 1956: 377)<sup>379</sup>.

«La favorita» y «El pañuelo», con el subtítulo «oriental» y en octosílabos como «La sultane favorite» de Hugo o «La sorpresa de Zahara» de Zorrilla (*Obras completas*, 1905, I), describen con detenimiento la comodidad y el lujo de la estancia de la sultana. En «La favorita»:

Entre rasos, terciopelos,  
sedas, oro y otras galas,  
descansa voluptuosa  
la ardiente y linda sultana.  
A sus pies están rendidas  
deslumbradoras esclavas,  
que cantan, y a la vez pulsán

---

<sup>379</sup> Para profundizar en el orientalismo de Hugo en Zorrilla, véase el capítulo X dedicado a «José Zorrilla» en Carrasco Urgoiti (1956: 343-387).

las liras de oro y de nácar (1877: 25).

Y, en «El pañuelo», la sultana Amina:

Sus sedas, gasas y tul,  
rasga iracunda y furiosa;  
tira su turbante azul  
y su diadema preciosa  
que vale más que Stambul.  
Pisa joyas y diamantes [*sic*],  
destroza su rico velo,  
y las de color de cielo  
telas, que adornan brillantes,  
su lecho de terciopelo (1877: 51)<sup>380</sup>.

Del mismo descanso pomposo dispone la Zoraya de Zorrilla, que «los mullidos cojines, apilados / bajo su cuerpo leve, sostenían / muellemente sus miembros delicados» (1852: I, 243), en «El camarín de Lindaraja»:

El suelo de esta estancia deliciosa  
era de blanco mármol, a pedazos  
cubierto de alkatifas argelinas  
y cojines de raso azul y rosa:  
sus puertas se cerraban con cortinas  
de telas de oro y seda, que con lazos  
broches y trenzas de ámbar y corales,  
se recogían en profusos pliegues  
al gusto de los pueblos orientales (1852: I, 240-241)<sup>381</sup>.

---

<sup>380</sup>En Zorrilla: «¡Oh, qué bella nazarena / para un harén oriental, /suelta la negra melena /sobre el cuello de cristal, / en lecho de terciopelo» (Zorrilla, 1905: 37). Esta característica, unir comodidad y lujo, en Reina trasciende sus poemas orientales. Así en la leyenda «La mano de sangre» (*Andantes y alegros*): «En un salón opulento / cuyos tapices, pinturas / mármoles y colgaduras / de arte son rico portento, / con la trenza desprendida / y la color nacarada, / en un lecho recostada / se halla una mujer dormida» (1877: 108).

<sup>381</sup>El soberano también disfruta de estas ventajas del camarín: «Tendido en los bordados almohadones / del rico camarín de Lindaraja» (1852: II, 36).

Carrasco Urgoiti afirma que «El carácter de Zoraya [...] aparece en el poema con los mismos rasgos que la inhumana beldad de “La sultane favorite”, y, en cierto modo, toda la escena de “El camarín de Lindaraja” parece inspirada por este poema» (1956: 377). Por tanto, el hilo parte de «La sultane favorite», atraviesa a «Zoraya, la insolente favorita [de Muley]» (1852: II, 122) y llega hasta «La favorita», además de a «El pañuelo», de Reina.

«Los cojines orientales» («Baile de máscaras», 1878: 43) de Reina tienen un claro antecesor. Zorrilla recurre frecuentemente al lujo y la comodidad para describir los interiores árabes:

Cercaban sus alegres aposentos  
blandos cojines de sutil tejido:  
revestía sus limpios pavimentos  
mármol de Macäel blanco y pulido,  
los muros preciosísimo estucado  
y el friso trabajoso alicatado (1852: I, 59).

Y, además, para completar la riqueza de estas estancias las perfuma:

De la soberbia torre de Comares  
en la ostentosa cámara, alfombrada  
con alkatifas persas, perfumada  
con pebeteros de oro<sup>382</sup> y con millares  
de extrañas, ricas y olorosas flores  
que en sus pensiles dan los Alijares (1852: I, 272).

Y el aroma oriental del perfumero  
que armoniza, ilumina y embalsama  
el aire de este asilo misterioso,  
embebecen el ánimo y embargan  
los sentidos, y el alma a las delicias  
de beático éxtasis preparan (1852: II, 84)<sup>383</sup>.

---

<sup>382</sup>En el romance «La sorpresa de Zahara», «mirra y esencias de flores / arden en pebetes de oro» (1905: 264).

<sup>383</sup>El olor y los colores completan a menudo las cámaras lujosas descritas por Zorrilla: «Labores de oro que el cristal tenía, / los plegados tapices de las puertas, / los jarrones magníficos de flores. / Todos los muebles que la estancia ornaban, / con estraña ilusión, formas inciertas / movimiento y fantásticos colores» (1852: II, 37).

Estos pebeteros que seducen a la vez la vista y el olfato, alumbrando y perfumando la habitación llegan a Reina:

El harén, jardín parece  
sembrado de filigranas,  
diamantes, perlas, zafiros,  
amatistas y esmeraldas.  
Orientales pebeteros  
llenar de aroma la estancia;  
y todo allí es luz, colores,  
y delicias que embriagan (1877: 25).

Para Carrasco Urgoiti, Zorrilla «inicia la moda de un nuevo tipo de oriental, que se caracteriza [...] por la predominancia de los temas de harén» (1956: 353), una nueva oriental que decide practicar Reina, eligiendo el harén como espacio poético. De esta manera, Zorrilla no solo transmite a Reina el imaginario de Hugo, sino también sus aportaciones al género como el preciosismo en las estancias de Oriente.

Reina, que al inicio de *Andantes y alegros* confiesa cuáles son sus gustos («mis gustos orientales», 1877: 3) y sus aromas («del oriental dorado pebetero», 1877: 11), y que dedica un poema al pintor de los temas orientales («Fortuny», *Cromos y acuarelas*) porque en sus lienzos centellea «la brillante cimitarra» (1878: 23), no esconde, como tampoco lo hizo con Hugo, el magisterio de Zorrilla: en el poema «Astros», compuesto de una serie de estrofas dedicadas a diferentes poetas entre los que se encuentra el vallisoletano, escribe, en relación a este último, que «es su hermosa y brillante poesía / [...] / oriente con sus perlas y sultanas» (1878: 57), destacando el colorismo: «los murmullos de sílfides y ondinas / en sus palacios de lucientes aguas; / [...] / y el mundo de los dulces ruiseñores, / de la luz, de las rosas y las auras» (1878: 57); en el prólogo a *La Mezquita Aljama. La Mezquita de Córdoba*, de Rodolfo Gil y Marcos Rafael Blanco Belmonte, exclama: «Después de las admirables kásidas del inmortal Zorrilla, no he saboreado otras que me satisfagan tanto, como las que alzan en *La Mezquita de Córdoba* dulcísima serenata» (Reina, 1895b: s.p.)<sup>384</sup>. Para Reina, la poesía, como

---

<sup>384</sup> La fijación de Reina en Zorrilla no termina en su primera etapa poética, sino que lo acompaña a lo largo de toda su obra. Así, en su revista *La Diana* incluye un poema de Zorrilla titulado «A...» (Zorrilla, 16/10/1882: 4) y, a modo de homenaje, escribe «La diosa de la Alhambra (a propósito de la coronación de Zorrilla)» (*La vida inquieta*, 1894), que remite al poema «Al-Hambra» (*Granada*,

indica en el poema «Las Bellas Artes», es «el opulento alcázar» (1878: 50). No en vano el ilustrador Truch, el 30 de mayo de 1896 en *Barcelona Cómica*, caricaturizó a Reina con la cabeza fuera y el cuerpo dentro de un saco en cuyo exterior se indica su contenido: esmeraldas, brillantes, oro, perlas finas y rubíes; la ilustración la acompañan los siguientes versos: «Este es D. Manuel Reina / poeta sin igual / que cada verso suyo / equivale a un caudal» (Truch, 30/5/1896: 571). La pedrería con la que Reina va a recorrer el camino parnasiano que le marca Hugo cae de los lujosos y relucientes harenos de Zorrilla.

Varios son los críticos que han visto la superación de orientalismo romántico para sentar las bases de una poesía moderna. José Fernández Bremón, en el prólogo a *Cromos y acuarelas* y a propósito del poema «Canción árabe», expone que la pluma de Manuel Reina «fluctúa entre la poesía oriental de imágenes brillantes y el sentimentalismo poético moderno» (Fernández Bremón, 1878: XIII). Carrasco Urgoiti, a propósito de «La diosa de la Alhambra» y de *La vida inquieta* declara:

La granada orientalizada sobrevive en la obra de algunos modernistas andaluces, particularmente en la de Manuel Paso, Manuel Reina y Salvador Rueda que adoptaron no tanto los temas moriscos como la manera descriptiva de Zorrilla, y en cierto modo la superaron. Una notable maestría de versificación, imágenes nuevas de motivación sensorial y una dicción atinada y selecta caracterizan la obra de estos poetas, muy superior a la de los imitadores inmediatos de Zorrilla (1956: 445).

Gallego Morell, que afirma el carácter premodernista de Zorrilla («Zorrilla [...] acertará con la interpretación lírica de sus *Orientales* y con los tópicos que pasarán a la Granada de la literatura modernista», 1972: 38; «Zorrilla [...] canta a Granada con ademanes premodernistas», 1972: 39), opina primero que «a partir de Zorrilla se pone en circulación por el mundo una Alhambra de pastiche [...], en literatura se reproduce el otro pastiche del orientalismo de Zorrilla. Salvo los aciertos concretos de un Salvador Rueda o un Manuel Reina el tema de la Andalucía orientalizada no asoma con empuje hasta que surge la figura de Francisco Villaespesa» (1972: 40) y, más tarde, en relación con el orientalismo de Reina aclara: «no son ecos del orientalismo romántico, son anticipaciones del nuevo arte modernista» (1987b: 379)<sup>385</sup>.

---

1852), y «El genio de Zorrilla» (*Robles de la selva sagrada*, 1906), que transporta al lector a las orientales y al don Juan zorrillesco.

<sup>385</sup> Vuelve a precipitarse Feria al decir que «no faltan tampoco en *Cromos y acuarelas* poemas amorios como “Mayo” o “Flores secas” imitados del Armand Silvestre de “Vers pour être chantés”, ni narraciones en verso de tendencia realista, tono melodramático y cierta intención moralizante a lo

Siguiendo con esta permeabilidad a la literatura extranjera, en la «Advertencia» de *El dedal de plata* (1883) se dice: «La idea, solamente la idea de este monólogo –que bien pudiera encerrarse en veinte versos– está tomada de un artículo de Copée [*sic*]» (1883: 2). Este monólogo en redondillas y «estrenado por la señorita Calderón en el Teatro Español la noche del 25 de mayo de 1883» sigue la línea del artista marginado, del mundo de la bohemia: una costurera que termina siendo actriz a la vez que «impúdica mujer» y «cortesana envilecida», carrera que termina cuando desarrolla una enfermedad en los ojos que la deja ciega («Todos, todos los que antes / entusiastas me adoraron, / huyeron: no me quedaron / ni admiradores, ni amantes», 1883: 6). En esta caída recuerda a un antiguo novio, aprendiz de pintor, que gastó lo poco que tenía en comprarle un dedal de plata: «Tanto el pobre me quería / que en la compra del dedal / gastó todo el capital / que en aquel tiempo tenía» (1883: 15); el nombre bélico del pintor arrastra todo el imaginario literario moderno donde el poeta marginado combate en la legión del Arte: «El buen Marcial se entregó / al vicio, para olvidar; / mas cansado de luchar, / el pobre se suicidó», 1883: 16)<sup>386</sup>. En el cuento original («Le Dé d’argent», *Contes en Prose*, 1882), la Schomberg, «célèbre courtisane» que trabajó «dans les choeurs, aux Délassements, avec Rigolboche» (1882: 15), evoca su pasado de prostitución a través de las alhajas que le dieron sus ricos clientes. Así rebusca entre sus joyas junto a su criada, quien le pregunta sobre un dedal de plata. La patrona, tras recordar al buhonero que regaló el dedal a una hija de conserjes llamada Virginie Poirot cuando «elle venait de finir son apprentissage chez une fleuriste de la rue Saint-Denis» (1882: 15), contesta que solo es algo de su juventud: «Et la Schomberg, retermant brusquement le couvercle, répond à voix basse, avec cet accent gras des faubourgs qu’elle n’a jamais pu perdre: –Cette?... ce n’est rien... c’est ma jeunesse!» (1882: 16). Reina elimina el diálogo entre doncella y ama a favor del monólogo y aporta el paisaje veneciano en carnaval, con el recuerdo a Byron («Al haber sido espectador / Byron de esta escena hermosa, / ¡qué canción tan deliciosa / hubiera escrito al amor!», 1883: 10), la descripción colorista de Sevilla, el aumento trágico (además del suicidio del pintor, la madre de Rosa «sola, triste, abandonada, / murió de horror y de pena!», 1883: 16; y en Venecia la esposa del marqués, al descubrir a los amantes, se precipita «en la laguna

---

Coppée –“El mayor crimen”, “El niño pobre” o “La vi dos veces”–» (2013: 422). Obviando que las lecturas que pueden construir «Mayo» y «Flores secas» se pierden en el mar de la poesía amorosa intimista en la que la mujer es flor, poesía y sentimiento y el hombre abeja, poeta y razón (véase Kirkpatrick, 1991, y García Montero, 2001: 34-47), en el aspecto social la mirada está fija en Hugo («El niño pobre» dialoga con el francés a través de la cita). De la misma manera, el desinterés socio-político hay que leerlo en la primera piedra que Hugo pone para la futura torre de marfil parnasiana.

<sup>386</sup> En la prosa lírica «Los diamantes» (*Los Lunes de El Imparcial*, 23/1/1882: [4]) se repite la costurera que accede al lujo a través de un hombre rico y esta situación solo le crea infelicidad y nostalgia de su pasado humilde en su buhardilla.

sombría, / cuya azulada onda fría / inmensa tumba le abrió», 1883: 11) y el sentimiento de culpa de la protagonista («¡Oh, bien merezco el castigo», 1883: 17). El rechazo, por parte de la heroína, del chico pobre para ascender socialmente y que provoca el suicidio del mismo, así como la actriz retirada que ha perdido la visión y busca en su cofre las joyas que simbolizan amantes, son los elementos que mantiene el pontanés. Desde luego, Reina, que llega a conservar un autógrafo del poeta (Reina López, 2005a: 75), conoce y lee, como dije, en su lengua original al poeta francés, otra prueba de ello es el envío que José Ortega Munilla le hizo de dos cuentos publicados en *Le Figaro*: «Le envié [a Gormaz, amigo de Reina], para ti, unos números del *Figaro* en que había dos bonitos cuentos de Coppée» (carta de Ortega Munilla a Reina, fechada en Jadraque, el 23 de noviembre de 1883; en Reina López, 2005b: 1293). Carlos Fernández Shaw, en el prólogo a *Poemas* (1887) de François Coppée, escrito en octubre de 1886, reconoce a Reina como uno de los primeros introductores de Coppée en la literatura española:

Conozco muy pocas traducciones de las poesías de Coppée en castellano, dos o tres, primorosamente escritas por D. Cayetano de Alvear. Me dicen que el actor Catalina, muerto hace poco, dejó varias entre sus papeles; pero no he tenido la ocasión de verlas. Imitaciones de sus obras he leído algunas: un hermoso poema de nuestro gran novelista D. Juan Valera, publicado en *La Ilustración Española y Americana*; otros del Sr. D. Ramiro Blanco, si no me es infiel la memoria, que vieron luz en las columnas del *Madrid Cómico*, y un monólogo: *El dedal de plata*, escrito por D. Manuel Reina en brillantes versos, que se estrenó con mucho aplauso en el teatro Español de Madrid, hace dos años. No conozco más (Fernández Shaw, 1966: 111).

No menciona Fernández Shaw la traducción que se encuentra entre el original de Coppée y la imitación de Reina: «El dedal de plata», de traductor anónimo y recogido en *La Iberia* (Coppée, 19/5/1882: [3]).

El libro que sucede a *El dedal de plata* es *La vida inquieta* (1894) y coincide con *La vie inquiète* (1875), de Paul Bourget, en el título y en la atracción por la figura de Byron: «Byron en la bacanal», «Byron en Venecia», «Leyendo a Byron» y «El carnaval de Venecia» en *La vida inquieta*; la cita de Byron en el poema «Jeanne de Courtisols» (en el apartado del mismo título) y «Byronisme» (en el apartado que da nombre al libro) en *La vie inquiète*. En este sentido, Feria (2013: 424) fuerza la influencia de una obra sobre otra: que en ambos libros haya un poema que evoque la infancia, versos que desarrollen el tópico del *Beatus ille* o que haya una elegía a un amigo no prueba la conexión, pues son temas universales que, incluso, sobrepasan el horizonte decimonónico. Tampoco hay relación directa en lo que al poeta inglés

se refiere: el Byron de Bourget es el héroe romántico, mientras que el de Reina es el hedonista orgiástico en clave decadentista<sup>387</sup>. Así, el lujo palaciego y la brillante pedrería que el pontanés ensaya desde el orientalismo en *Andantes y Alegros* y en *Cromos y Acuarelas* se traslada a las fiestas venecianas, con Byron como protagonista: «Byron en la bacanal», «Byron en Venecia», «El carnaval de Venecia», tema tan del gusto de Gautier: «Variations sur le Carnaval de Venise» (*Émaux et Camées*, 1852). En «Byron en la bacanal», fechado en 1885, lanza una mirada parnasiana a la pintura a través de una écfrasis que no es muy acertada, salvo por la seda y por la blancura: «Sobre la falda de crujiente seda / de una rubia beldad de ojos azules, / que recuerda a la blanca Fornarina, / gallardo joven tiene reclinada / la cabeza gentil [...]» (1894: 22). Tanto la Fornarina de Raffaello como la de Giulio Romano son de pelo y ojos oscuros.

---

<sup>387</sup> Hambrook (1895: 396-405) ve en el Byron de Reina el personaje del *poète maudit* heredado de Baudelaire, así como Luis Antonio de Villena afirma que «tanto Edgar Poe como Lord Byron, con todo, importan más en este libro por su biografía que por su obra. Son símbolos, imágenes del poeta maldito» (2007: 154).

En mi opinión, el mal análisis que realiza Feria sobre Reina (véanse las notas 31 y 39) se debe al desprecio lírico que le tiene al poeta: el poema «D. Juan en los infiernos (pensamiento de Baudelaire)» lo califica de «mediocre» (2013: 425); sobre *La canción de las estrellas* dice que «tras el obligatorio desfile de paisajes a vivos colores y pedrerías [...] todo conduce a una moraleja chabacana» (2013: 426); de «El crimen de Héctor» señala que «refleja en su máxima expresión la poquísima imaginación de Manuel Reina y su desinterés por el culturalismo, justo cuando ya es imposible leer al poeta cordobés sin esa sensación del *déjà vu*: he aquí las paupérrimas descripciones de la naturaleza, todas similares, basadas siempre en los mismos adjetivos y los mismos símiles; y he aquí las bacanales y cuerpos alabastrinos y bandolines y pebeteros y copas de artísticas labores, todo ello solo para recalcar el contraste moral entre el vicio y la virtud. Lo que en el Parnaso sería perfección y severidad artística y erudición histórica y filológica, en la pluma de Reina deviene en pobre cuentecillo didáctico» (2013: 427), a lo que respondo con otra lectura de Luis Alberto de Cuentas, poeta formado en la tradición lírica que marca el pontanés: «Reina es un verdadero especialista en las descripciones orgiásticas, [...] los hermosos y bien pulidos versos que dedica a la fiesta que desembocará en el aciago certamen de destreza poética que costará tan caro a Héctor» (2005: 99-100); de *Rayo de sol*, en una retórica irrespetuosa, opina que Reina «repite el modelo de extenso poema narrativo dividido en cantos, y desarrolla una historia de amor con su velada moraleja transversal –¿les suena?–. La pobreza de la ambientación alcanza esta vez lo risible, pues se nos sitúa la acción en un palacio real de Suecia que más parece cortijo a orillas del Guadalquivir» (2013: 427). Sorprenden varias cosas del trabajo de Feria: que en un estudio dedicado a la recepción de la poesía parnasiana en España no se perciba la huella de *Les Orientales* (obra en la que se mira la estética *parnassien*) en *Cromos y Acuarelas* y solo se anote que «nada que se parezca a la ortodoxia parnasiana asoma tampoco en este segundo poemario» (2013: 421-422); que en la huida a la seducción griega y escultórica de «Dadme Chipre» solo vea una «perorata romántica» (2013: 425); que del gran poeta culturalista se hable de «su desinterés por el culturalismo» (2013: 427); que su lectura de la crónica «Los poetas» del 6 de octubre de 1899 en *La Nación* de Buenos Aires, donde Darío reseña *El jardín de los poetas*, convierta la más que estudiada admiración del nicaragüense a Reina en «una crítica velada a la reiteración y poca originalidad de la poesía del cordobés» (2013: 428); y que no aclare cuando analiza *El jardín de los poetas* y *Robles de la selva sagrada* (2013: 427-429) la fuerza metaliteraria a la luz del Parnasianismo, algo que, como ya comenté, no ve Niemeyer (1992: 164) y, sin embargo, sí lo hacen Díaz-Plaja (1967: 47) y Olmo Iturriarte y Díaz Castro (2008: 70).



El libro continúa fundiendo las artes plásticas en una sola, la literatura. Así se presenta como poema parnasiano «La estatua» (recogida, por primera vez, en *La Diana*, 16/4/1883: 14)<sup>388</sup>. Una escultura que permanece soberbia ante el paso de las estaciones:

En medio del jardín yérguese altiva  
en riquísimo mármol cincelada  
la figura de un dios de ojos serenos,  
cabeza varonil y formas clásicas.  
En el invierno la punzante nieve  
y el viento azotan la soberbia estatua;  
pero esta, en su actitud noble y severa,  
sigue en el pedestal, augusta impávida.  
En primavera el áureo sol le ofrece  
un manto de brocado; las arpadas  
aves con sus endechas la saludan;  
los árboles le tejen con sus ramas  
verde dosel; el cristalino estanque  
la refleja en sus ondas azuladas,  
y los astros colocan en su frente  
una diadema de bruñida plata.  
Mas la estatua impasible está en su puesto  
sin cambiar la actitud ni la mirada (1894: 83-84).

Un poema que solo abandona el frío marmóreo en los versos finales: «¡Así el genio inmortal, dios de la tierra, / siempre blanco de envidias o alabanzas, / impávido, sereno y arrogante, / sobre las muchedumbres se levanta!» (1894: 84)<sup>389</sup>. La seducción escultórica, que viene a ser la seducción del Arte, se repite en «A un amigo» con mujeres de «formas cinceladas» (1894: 107), en «A...» con la amada de «helénico perfil» (1894: 121) y en «A Horacio», poeta que, según Reina, le enseñó a amar a «las hermosas de cuerpo alabastrino»

---

<sup>388</sup> En *La Diana* el poema está dedicado a Victor Hugo, confirmando que el gusto que le llevó a *Les Orientales* es el que le hace transitar por el frío mármol parnasiano. La dedicatoria se elimina en todas las sucesivas publicaciones: *Almanaque de la Ilustración para el año de 1892* (1891: 50), *La Caricatura* (18/6/1893: [9]) y, por último, *La vida inquieta*. Gracias al cuidadoso trabajo de Reina López (2005b) es posible acceder, enumerar o completar las distintas publicaciones de un mismo poema.

<sup>389</sup> Versos que hacen que Hambrook (1895: 405-409) interprete el poema desde la influencia del dandismo baudelairiano: una belleza del dandi que consiste en su actitud inquebrantable, su provocativa altiveza, su hierática frialdad.

(1894: 199)<sup>390</sup>. El mundo griego cobra fuerza en «Dadme Chipre», una huida alcohólica a la Grecia Clásica, a la bella, inmaculada e ideal Escultura: los paraísos artificiales que propone el Decadentismo los encuentra en el paisaje parnasiano. Ya analizado en el epígrafe «¿Premodernismo o Modernismo?» del capítulo «La traducción y el inicio del Modernismo español», vuelvo a recordar solo los tercetos para no perder la línea trazada a propósito de la seducción escultórica:

¡Dadme Chipre: ver quiero los rientes  
campos de Grecia, el Partenón divino,  
musas, deidades, cielos esplendentes...

Y olvidar negras cuitas y dolores,  
reclinado en el pecho alabastrino  
de la diosa gentil de los amores! (1894: 125-126).

La línea llega hasta «La fiesta del Corpus», una celebración religiosa en la que irrumpe la seducción pétrea y pagana. El paso de la procesión no es suficiente para reprimir la lasciva primavera de los amantes, triunfando la Venus cincelada sobre el Corpus Christi:

Prodiga sus deleites y esplendores  
sobre Madrid la virgen primavera.  
Bañada está la capital entera  
en encendida atmósfera de amores.

Lujo y animación, risas perladas,  
balcones coronados de hermosuras  
y de tiernos galanes, colgaduras  
que parecen banderas desplegadas.

Ríe el sol en las joyas y en los trajes,

---

<sup>390</sup> Este esculpir sobre carne, que Aguilar Piñal reconoce como «perfil escultural, “helénico”» (1968: 65) en el tratamiento de la mujer, es algo en venía desarrollando desde hace tiempo. Léanse, por ejemplo, las dos primeras estrofas de «Retrato de una mujer» que «pertenece a su comedia *Los seductores*, cuyo manuscrito, incompleto, se conserva en el archivo del poeta; más exactamente, es la descripción del personaje “Adela”» (Reina López, 2005b: 571): «Elvira es una hermosura / de negros y ardientes ojos; / tez de nieve, labios rojos, / noble cuerpo de escultura; // firme seno delicado; / piel sedosa y transparente; / la espalda, tersa y luciente / como un bronce cincelado» (*Almanaque de La Ilustración para el año de 1889*, 1888: 119; *La Revista Moderna*, 22/9/1899: [9]).

y besa el rostro de apretada nieve,  
en tanto el aura voladora mueve  
de las blancas mantillas los encajes.

Con la oficial brillante comitiva,  
pasa la procesión majestuosa;  
la muchedumbre apíñase curiosa,  
muerta la fe, la sed de goces viva.

Bajo el palio magnífico aparece  
la soberbia custodia de diamantes.  
Hablan con entusiasmo los amantes,  
y el fuego en las pupilas resplandece.

Mientras en el espacio centellea,  
con sus radiantes formas cinceladas,  
sus trenzas de oro y fúlgidas miradas,  
lasciva y triunfadora Citera (1894: 148)<sup>391</sup>.

El gusto por el malditismo lo lleva a reunir a Poe y a Baudelaire en el mismo libro. Como ya comenté en el epígrafe «¿Premodernismo o Modernismo?», reutiliza las palabras de la estrofa VI de «La lira triste» (*Almanaque de la Ilustración para el año de 1885*, 1884) para dar voz a Poe en el poema «Última noche de Edgardo Poe», siguiendo la línea admirativa que marca Rollinat con el poema «Edgar Poe» (*Les Névrotes*, 1883)<sup>392</sup>. Una identificación que también quiere marcar con Baudelaire en «A un poeta» (un poema, insisto, publicado en 1884 en el *Almanaque de La Ilustración para el año de 1885*) al exclamar: «Es que los genios lúgubres, los vates / en cuyos cantos el dolor estalla, / a visitarme vienen. Y en las sombras, / de resplandor vestidos, se destacan» (1894: 10), y el último en visitarlo es «[...] el siniestro /

---

<sup>391</sup> Laguna Mariscal, en un estudio que refleja la construcción del mundo grecolatino en Reina a través de la poesía parnasiana, se da cuenta de la tensión entre lo pagano y lo cristiano en un poema como «En un álbum»: «Yo sé que las religiones / ruedan tristes en el polvo, / y sé que ante la razón / todos se postran de hinojos; no obstante, querida mía, / yo sigo siendo católico, / y es porque la Virgen tiene, / ¡oh hermosa! tu mismo rostro» (*Andantes y Alegros*, 1877: 45). Aquí, para Laguna Mariscal, Reina «declara su profesión a la religión católica solamente por razones estéticas, y no éticas (de nuevo el prurito parnasiano por la Belleza por encima de todo)» (2007: 325). Reina captura el eco de la rima XVII de Bécquer y da un paso más.

<sup>392</sup> Aunque responden a significados diferentes, en ambos poemas se emplea una imagen parecida: «el ojo de un tigre», que simboliza el color del ajeno que bebe Poe (Reina, 1894: 151), y el «œil de Lynx», que remite a la agudeza literaria del poeta de Baltimore (Rollinat, 1883: 56).

Baudelaire con su tétrica mirada» (1894: 11). No queda ahí el aplauso decadentista, sino que se extiende al poema «D. Juan en los infiernos (pensamiento de Baudelaire)», traducción de «Don Juan aux enfers» (*Les Fleurs du mal*, 1857):

Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine,  
et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,  
un sombre mendiant, l'oeil fier comme Antisthène,  
d'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron.

Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes,  
des femmes se tordaient sous le noir firmament,  
et, comme un grand troupeau de victimes offertes,  
derrière lui traînaient un long mugissement.

Sganarelle en riant lui réclamait ses gages,  
tandis que Don Luis avec un doigt tremblant  
montrait à tous les morts errants sur le rivage  
le fils audacieux qui railla son front blanc.

Frisonnant sous son deuil, la chaste et maigre Elvire,  
près de l'époux perfide et qui fut son amant,  
semblait lui réclamer un suprême sourire  
où brillât la douceur de son premier serment.

Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre  
se tenait à la barre et coupait le flot noir;  
mais le calme héros courbé sur sa rapière  
regardait le sillage et ne daignait rien voir (Baudelaire, 1857: 42-43).

El joyel diamantino en el sombrero,  
la espada al cinto, el cuello de oro y blondas,  
surca don Juan gallardo y altanero,  
en fúnebre bajel las negras ondas.

Mujeres, peregrinas hermosuras  
de ojos de luz y formas nacaradas,  
abiertas las flotantes vestiduras,

detrás del seductor, gimen airadas.

Su padre, ensangrentada la mejilla,  
a la legión terrible y clamorosa  
de los muertos que vaga por la orilla,  
muestra al hijo, con mano temblorosa.

La dulce Elvira triste y demacrada,  
oculto el rostro con las trenzas de oro,  
al lado de su amante va sentada,  
vertiendo silenciosa amargo lloro.

Y en el timón la mano poderosa  
una estatua de mármol, impasible,  
traza cortando el agua tenebrosa,  
de los infiernos el camino horrible.

Mientras don Juan tranquilo, indiferente  
a tantas desventuras y dolores,  
los ojos clava en la fatal corriente  
y lanza al viento una canción de amores (Reina, 1894: 139-141)<sup>393</sup>.

En una línea domesticadora, o más bien en una superposición del estilo de Reina en la idea de Baudelaire, los versos huyen del alejandrino francés hacia el endecasílabo y, como señala Niemeyer, «entre otras cosas hace de los cinco cuartetos seis, suprime las alusiones mitológicas, las expresiones que no encajan en el concepto convencional acerca de la belleza y todos los versos de sentido ambiguo e introduce detalles descriptivos que no aparecen en el original, de modo que solo una muy pequeña parte del potencial de sentido del poema baudelaireano va reproducido en el de Reina» (1992: 164). Un vuelco al español en la línea traductora que, más tarde, sigue Teodoro Llorente, quien traduce el mismo poema recurriendo, también, al endecasílabo y haciendo de los cinco cuartetos seis («Don Juan en los infiernos», *Poetas franceses del siglo XIX*, 1906: 206), pero sin desvíos descriptivos y con una *amplificación* para aclarar, en nota a pie de página, «al lector, familiarizado con los personajes de nuestro *Don Juan Tenorio*, hemos de advertirle que Baudelaire se refiere, en

---

<sup>393</sup> Hambrook define el poema como «a gloss of Baudelaire's "Don Juan aux enfers"» (1985: 409). Sin embargo, Pegenaute (2004a: 439) sí lo entiende como una traducción.

esta poesía, al *Don Juan* de Molière, tal como lo pintó Delacroix en su famoso cuadro titulado *La barca de Don Juan*. El mendigo es el pobre a quien este da limosna en la escena II del acto III; Sganarello es el criado; D. Luis el padre; D.<sup>a</sup> Elvira la esposa burlada, y el hombre armado el Comendador» (1906: 206), sin tener, así, que eliminar referencias mitológicas o personajes como hace Reina.

Tanto Hambrook (1985: 396-436) como Luis Antonio de Villena (2007), que identifican el escepticismo o el nihilismo decadentista del *mal du siècle* en los versos de *La vida inquieta*, advierten que ambos poemas, de Baudelaire y Reina, proyectan en Don Juan la aristocrática impasibilidad del poeta dandi. Hambrook añade en un pormenorizado y certero análisis que Reina se aleja de la narración simbólica de Baudelaire hacia la plasticidad descriptiva:

Where Baudelaire's poem immediately invites itself to be read for a meaning, Reina's «Don Juan en los infiernos» offers a reading experience in which theme is subordinate or incidental to pictorial and plastic effects.

If «Don Juan aux enfers» is an allegory, «Don Juan en los infiernos» is an example of *ut pictura poesis*. In Reina's poem, narrative is subordinate to descriptive effects. The achievement of the Spaniard's gloss is not to convey meaning, but to create an impression which is essentially pictorial (1985: 418).

Reina, para Hambrook, «did not in a precise way share with Baudelaire the dimension of aesthetics which concerns itself with the nature and function of poetry. This view is corroborated by the presence in “Don Juan en los infiernos” (and, indeed, throughout *La vida inquieta*) of a grandiloquent style» (1985: 421). Pero el poema de Reina, leído en los márgenes pesimistas de *La vida inquieta*, marca la plasticidad y la seducción casi inorgánica («cuello de oro», «formas nacaradas», «trenzas de oro») como recurso lírico para huir del angustioso presente, tal y como sucede en «Dadme Chipre». De ahí que, a propósito de *La vida inquieta*, Cardwell diga acertadamente que «like the major decadent writers Reina, lays considerable stress upon artificiality. He chooses to describe natural effects in terms of wrought and precious metals, polished gemstones and rich tapestries and brocades rather than by means of conventional formulae» (1978: XXV-XXVI) y Hambrook defina el libro con el término «Decadent artificiality» (1985: 423)<sup>394</sup>.

---

<sup>394</sup> Hambrook (1985: 428-432), además, enumera posibles «echoes» de Baudelaire en *La vida inquieta* que no me merecen más comentario, dado que son lugares comunes de la tradición romántico-simbolista-decadentista: el desprecio a la realidad presente, el encuentro con la musa o el Ideal y la identificación del poeta con el cementerio. De la misma manera, Santiago Reina (2005b: 90) ve una estructura semejante entre «La ola negra» y «Une Gravure fantastique» (1861: 162-163) que no

Dos hechos muestran la importancia de este poema en la construcción literaria del Modernismo: el primero, su temprana publicación en 1889 con el título «Camino del infierno (Pensamiento de Baudelaire)» (*Almanaque de la Ilustración Española y Americana para el año 1890*, 1889: 45); el segundo, su inclusión en revistas modernistas de Hispanoamérica. Respecto a esto último, Reina es uno de los traductores de Baudelaire en *Revista Azul* (México) con «El camino del infierno» (26/4/1896: 413), donde también se publica la «imitación del francés», ya comentada, «El lirio de oro» (n.º 3, 18/11/1894), además de otros poemas del pontanés y de Salvador Rueda<sup>395</sup>. Asimismo, en *La Revista Cómica* (Santiago de Chile) colabora con «Don Juan en los infiernos (Pensamiento de Baudelaire)» (1.ª semana de febrero de 1898: 66)<sup>396</sup>, donde de 1896 a 1898 se suceden, además de traducciones de Goethe, Heine, Lamartine o Hugo, traducciones de la poesía moderna (la mayoría se las reparten entre Eduardo de la Barra y Abelardo Velarde): *Sully Prudhomme*, Poe, Verlaine, Villiers de L'Isle-Adam, Gautier, Rollinat, Banville, Walt Whitman, Stechetti, Oscar Wilde, Bourget, Richepin, Mendès, Leconte de Lisle, José María de Heredia y, con un gran espacio del que participa Reina, Baudelaire. En esta revista, además, dejan sus poemas Rubén Darío, Leopoldo Lugones, José Santos Chocano, Salvador Rueda con el poema «Los murciélagos» (4.ª semana de junio de 1897: 674-675) y el propio Manuel Reina con «El poema de las lágrimas» (3.ª semana de enero de 1898: 43-46)<sup>397</sup>.

El siguiente libro en línea cronológica es *La canción de las estrellas* (1895a), que destaco por su vuelta a la seducción escultórica, la obsesión por convertir la carne en inerte materia griega: «Su cuerpo virginal, gallardo, ostenta / la airosa curva y el contorno puro / de ánfora griega [...]» (1895a: 12); «y de figura tan gentil y airosa / que Grecia hubiera honrado su

---

considero tal: las estrofas de tres versos endecasílabos más un último heptasílabo con rima en los pares de Reina no coincide con los dodecasílabos asimétricos pareados de Baudelaire; además, el poema del francés es una écfrasis pictórica (se recrea poéticamente *Death on a Pale Horse*, dibujo de John Hamilton Mortimer y grabado de Joseph Haynes) donde la Muerte a caballo se asienta en un presente apocalíptico y ya destruido por completo, mientras que la ola negra de Reina, que simboliza el escepticismo finisecular, aún está moviéndose y «avanza, avanza, avanza» (1894: 177).

En este hilo de posibles ecos, Gayton (1975: 57-58) señala que en «La reina de la orgía», en versos alejandrinos, se encuentra Espronceda y Baudelaire, y Reina López (2005b: 111) da un paso más que Gayton apuntando a «Allégorie» (1857: 202-203) como posible influencia. Es cierto que, tanto en el poema de Baudelaire como en el de Reina, la prostituta tiene un tratamiento grave («diosa» y «reina»; «déesse» y «majesté»), ocupa el lugar central y el paisaje orgiástico gira en torno a ella, pero mientras que en el poema de Reina hay una reparación moral (el esposo obrero la asesina), en Baudelaire el desfile pecaminoso queda intacto. Por tanto, vuelvo a insistir en la confluencia romántica y decadentista.

<sup>395</sup> Véase García Morales (2002) para profundizar en la modernista *Revista Azul*.

<sup>396</sup> Respecto a las otras publicaciones, hay una diferencia: el «oculto el rostro con las trenzas de oro», aquí es «cubierto el rostro con las trenzas de oro».

<sup>397</sup> Habrá otra publicación del poema en *El Defensor de Córdoba* (Reina, 10/11/1900: [3]) con el mismo título que en *La vida inquieta*.

hermosura / en magnífico altar [...]» (1895a: 28); una belleza cincelada que, en ocasiones, elimina su significado pagano hacia lo cristiano: «Blanca, la faz descolorida y mustia / como el rostro de virgen dolorosa / esculpido en marfil [...]» (1895a: 35).

Más significativo resulta *Poemas paganos* (1896) y, en concreto, «La ceguedad de la turbas. Poema inspirado en un cuento, en prosa, de Villiers de L'Isle-Adam» («Impatience de la foule», *Contes cruels*, 1883), fechado en agosto de 1895 y que cuenta cómo el pueblo espartano interpreta la llegada de un emisario de los trescientos, que pretende anunciar una victoria, como un acto de cobardía y deserción y, por tanto, es lapidado. Aun siendo un poema, hay que tenerlo en cuenta en la recepción española del libro decadentista *Contes cruels* en España, una recepción que no fue tan tardía como señala Sáez Martínez: «Respecto a los *Cuentos crueles* de Villiers de L'Isle-Adam, su primera traducción conocida se realizó al catalán en 1919. Asimismo, aunque se menciona una traducción al castellano de *Nuevos cuentos crueles* en la editorial “Pueyo” (s.a.), lo cierto es que en este idioma no se tiene constancia hasta 1936 de *Cuentos crueles*» (2004: 306). No coincido con Reina López (2005a: 150), al que sigue Laguna Mariscal (2007: 327), que entiende el poema como una metáfora del conflicto independentista en Cuba y Filipinas, ya que, recuerdo, en «Dadme Chipre» Grecia servía para «olvidar negras cuitas y dolores» (1894: 125-126), una actitud parnasiana que tampoco casa con la interpretación política del liberal que apuesta por el individuo y abomina de la masa, como sostiene Luis Alberto de Cuenca (2007: 94), por mucho que Reina participase parlamentariamente de estas ideas o escribiese un poema como «Los rojos» (*Cromos y Acuarelas*, 1878: 41), donde se desconfía de la masa revolucionaria. Más acertado me parece el comentario de Ruiz Pérez: «Si las “turbas” del poema se identifican con los “filisteos” rechazados por los artistas bohemios, la ceguedad de aquellas se contrapone a la naturaleza de quien ya aparece casi como un poeta visionario, héroe y a la vez mensajero o profeta, pero cuyo lenguaje ya no es el de la tribu» (2007: 369). Lo cierto es que el pontanés mantiene la atmósfera triste y sombría del original, la soledad del emisario frente a una multitud que provoca su muerte trágica y cruel:

Pensif, appuyé sur son bâton, le soldat regardait fixement l'entrée ouverte de la Ville.

Sur le signe d'un chef, la lourde porte roula entre lui et l'intérieur des murailles et vint s'enchâsser entre les deux montants de granit.

Alors, devant cette porte fermée qui le proscrivait pour toujours, le fuyard tomba en arrière, tout droit, étendu sur la montagne.



À l'instant même, avec le crépuscule et le pâlisement du soleil, les corbeaux, eux, se précipitèrent sur cet homme; ils furent applaudis, cette fois, et leur voile meurtrier le déroba subitement aux outrages de la foule humaine.

Puis vint la rosée du soir qui détrempe la poussière autour de lui.

À l'aube, il ne resta de l'homme que des os dispersés (Villiers de L'Isle-Adam, 1883: 146).

Mustio el semblante, la mirada incierta

y en la rama apoyado,

encaminóse hacia la entrada abierta

de la ciudad el mísero soldado.

Pero a un signo del pueblo enfurecido

giró sobre sus goznes la ancha puerta,

cerrándose con lúgubre estampido.

Y, ante aquella sombría

hoja de bronce helada

que para siempre –¡oh dioses!– de la amada

tierra le proscibía,

el fugitivo griego escarnecido,

desplomándose inerte

sobre el suelo natal, lanzó un gemido

y durmióse en los brazos de la muerte.

Del sol a los postreros resplandores,

sobre el cadáver rápidos cayeron

los cuervos graznadores,

y en aplausos las turbas prorrumpieron (Reina, 1896: 21).

Una atmósfera compartida con el original, del que Alain Nery (2005) sugiere una lectura en clave del marginado por la sociedad y que extendiendo a los versos de Reina. En el fondo de ambos poemas se encuentra el poeta, llámese Villiers de L'Isle-Adam o Reina, enfrentado al utilitarismo burgués. A mi juicio, en el último párrafo y en la última estrofa se puede ver el artista que combate por el Ideal simbolizado en el emisario espartano:

Ainsi mourut, l'âme éperdue de cette seule gloire que jalourent les dieux et fermant pieusement les paupières pour que l'aspect de la réalité ne troublât d'aucune vaine tristesse la conception sublime qu'il gardait de la Patrie, ainsi mourut, sans parole, serrant dans sa main la palme funèbre et triomphale et à peine isolé de la boue natale par la pourpre de son sang, l'auguste guerrier élu messenger de la Victoire par les Trois-Cents, pour ses mortelles blessures, alors que, jetant aux

torrents des Thermopyles son bouclier et son épée, ils le poussèrent vers Sparte, hors du Défilé, le persuadant que ses dernières forces devaient être utilisées en vue du salut de la République; –ainsi disparut dans la mort, acclamé ou non de ceux pour lesquels il périssait, l’ENVOYÉ DE LÉONIDAS (Villiers de L’Isle-Adam, 1883: 147).

Así murió –volando su alma egregia  
al Elíseo, vestida con la regia  
púrpura del crepúsculo esplendente–  
el luchador valiente  
que en la batalla conquistó la gloria;  
el ínclito guerrero  
que los griegos nombraran mensajero  
de la inmortal victoria.  
Así murió, abrazado  
a la rama triunfal y desgarrado  
el corazón por trágicas heridas,  
el invicto soldado,  
el augusto emisario de Leonidas (Reina, 1896: 22)<sup>398</sup>.

En este sentido no parece casual el encuentro de ambos poetas en Hugo: la dedicatoria del poema original «A Monsieur Victor Hugo» (1883: 137) y la elección del mismo por parte del Reina de «La legión sagrada» (*Almanaque de la Ilustración Española y Americana para 1893*, 1892: 77; escrito en 1891). Y es que Reina, como señala Cuenca, es fiel «al espíritu, y en ocasiones hasta a la letra, de lo narrado en “Impatience de la foule”» (2007: 92). Efectivamente, para la primera parte del poema, «ha utilizado el procedimiento retórico de la

---

<sup>398</sup> Que el héroe lapidado es el poeta lapidado se entiende mejor cuando se leen los versos de «¡Infame carnaval!» (*Robles de la selva sagrada*, 1906): «Piedras la multitud lanza violenta, / al humano creador, / y él responde a los golpes y a la afrenta / con palabras de amor» (1906: 77). Como ya analicé a propósito de Siles, el artista marginal, que tanto interesa a bohemios y modernistas, golpeado por una sociedad insensible al Arte, llena de filisteos, mercantilistas y burgueses, se siente como Cristo: «Ved al Genio, la frente coronada / de cegadora luz, / entre vil muchedumbre disfrazada / clavado en una cruz» (1906: 77). Gracias a Reina López (2005b: 851), que conserva el manuscrito, se sabe que «¡Infame carnaval!» se escribe en 1900 y que, además, se publica por primera vez el 24 de agosto de 1901 en *Málaga Moderna*.

Otra imagen significativa para el tema del poeta caído se halla en «Una noche en Tortoni». Es la de Alfred de Musset bebiendo «abandonado y solo» en el café Tortoni de París. Es el fin del genio romántico y la llegada del poeta decadente: «¡Ay! nadie el llanto ve del dios caído, / más que una joven degradada y bella, / que con sus labios rojos y culpables / enjuga aquella faz pálida y yerta!» (*Almanaque de la Ilustración para el año de 1887*, 1886: 81). Es la imagen moderna de la «Perte d’auréole» (*Petits poèmes en prose*, 1869) que se encuentra en Baudelaire: «Vedle apurar el vaso, Su ancha frente / que ayer ornó la rubia cabellera / y el laurel, el laurel verde y triunfante, / hoy abatida está, rugosa y tétrica» (1886: 81).

*amplificatio* para enriquecer líricamente la atmósfera, ya de por sí poética, que Villiers despliega ante nuestros ojos en su relato. Pero no hay nada en el poeta español que traicione el mensaje contenido en la prosa del narrador francés» (Cuenca, 2007: 94). De ahí la atinada conclusión de Cuenca:

El mero hecho de que Reina se acercase a los *Cuentos crueles* de Villiers de L'Isle-Adam como lector atento para extraer de uno de ellos el tema de un poema me parece revelador. Villiers representaba por aquel entonces en las letras francesas una incontestable modernidad en el campo de la narrativa, donde era considerado como una especie de Baudelaire en prosa. Villiers era amigo de Mallarmé, que se ocupó de su entierro cuando murió, de cáncer de estómago, en 1889, cuando aún no había cumplido cincuenta y un años. Villiers era un rendido admirador, además de amigo, de Richard Wagner, cifra y símbolo de la modernidad musical de la época. El mero hecho, insisto, de que Reina elija un cuento de Villiers como base de su poema «La ceguedad de las turbas» muestra a las claras la incontestable vocación de modernidad del vate de Puente Genil y su compromiso con la nueva estética (2007: 96).

En el mismo libro y en el segundo soneto de «El poema de las lágrimas» (recuerdo que publicado, por primera vez, en *Revista Azul*, 8/12/1895), Reina se detiene en la recreación verbal de *El nacimiento de Venus* de Botticelli, la *transposition d'art* parnasiana que identifica Luis Alberto de Cuenca sabiendo que «inicia un camino de complicidad pictórico-poética que más tarde recorrerá, con maestría inigualable, el gran Manuel Machado al recrear algunos de los lienzos más célebres de la pintura universal en su libro de versos *Apolo. Teatro pictórico*, publicado en 1911» (2007: 90):

Esplendores magníficos, brillantes  
curvas de plata y majestad divina  
muestra su cuerpo escultural de ondina  
al salir de las olas murmurantes.  
Las tembladoras gotas rutilantes,  
con que ciñera el agua cristalina  
su inmaculada frente alabastrina,  
fingen regia corona de diamantes.  
A la luz cegadora que desprende  
su desnudez triunfante y deliciosa,  
en gentilico amor todo se enciende.  
Da en su cabello el sol besos de oro,

y el mar, abandonado por la hermosa,  
vierte a sus blancos pies amargo lloro (1896: 26).

Y en el soneto V del titulado «El poema de las lágrimas», el motivo de la mujer hierática y fatal en el que ya me detuve para despegar las etiquetas premodernistas y que, en este caso, conviene recuperar por la pétrea y fría seducción que vengo analizando:

Llora también el amador rendido:  
que la beldad de inmaculada frente  
es estatua de mármol esplendente...  
y en el mármol jamás vibró un latido.  
Todo tiene una lágrima o lamento.  
Todo... menos la bella seductora,  
causa de tanto mal y hondo tormento,  
que, arrogante, impasible y triunfadora,  
responde a los dolores dando al viento  
su risa más alegre que la aurora (1896: 29).

Un erotismo perverso, despiadado y dominador que coincide, como ha visto Luis Alberto de Cuenca (2007: 91), con la risa cruel y eterna de la divina Eulalia de «Era un aire suave [...]» de Darío (*Revista Nacional*, septiembre de 1893: 194-196) y que vuelve a invalidar las tesis de Niemeyer (1992: 194-198) y de Carnero (2007: 181), quienes solo ven en Reina el amor que fija la moral católico-burguesa, por otra parte presente, pero no exclusivo. Para Cardwell, Reina «anticipó el tema decadente de un arte destructor del poeta que lo crea» (1987a: 23), tema que se percibe claramente en la risa de este soneto o en la «satánica risa» de «La bebedora de perlas» (*Almanaque de la Ilustración Española y Americana para 1886*, 1885a: 106) y que encuentra su referente en «La Beauté» de Baudelaire, donde los poetas se consumen ante una belleza que, para mayor impasibilidad que la de Reina o Darío, ni ríe ni llora:

Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre,  
et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,  
est fait pour inspirer au poète un amour  
éternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;

j'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes;  
je hais le mouvement qui déplace les lignes,  
et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Les poètes devant mes grandes attitudes,  
qu'on dirait que j'emprunte aux plus fiers monuments,  
consumeront leurs jours en d'austères études;

car j'ai pour fasciner ces dociles amants  
de purs miroirs qui font les étoiles plus belles:  
mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles! (1857: 46-47)<sup>399</sup>

La seducción materialmente (y, por tanto, emocionalmente) sólida también determina el último poema llamado «El crimen de Héctor»: «labios de fuego, undosas cabelleras, / senos

---

<sup>399</sup> Sin embargo, en «Hymne à la Beauté» de la segunda edición de *Les Fleurs du mal* sí suena la risa: «Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques» (1861: 51). Conviene anotar también, respecto a Reina, la risa «sarcástica y siniestra» de la enmascarada bailarina que en la prosa lírica «Impresiones de carnaval» convoca al poeta a la autodestrucción a través del alcohol: «La traidora da el brazo a un caballero fuerte y moreno como un brigante. Es mi rival; mi odioso y abomizable rival. // Al pasar por mi lado Valentina ha reído de una manera sarcástica y siniestra. Así deben de reír las serpientes. Después me ha mirado. ¡Hoy creo... en el diablo! // Cansado del baile me he reunido a unos amigos [...]. // III // Me invitan y acepto gustoso, creyendo que los placeres de la orgía me harán olvidar mis pesares. // ¡Vana esperanza! La orgía siempre ha sido para mí el mundo de la amargura. Como todos los corazones desgarrados, tengo muy triste el vino. // Baco es siempre un tigre con nombre de dios. // Me encuentro en plena orgía. // Mi rostro está abrasado por los besos de púrpura del alcohol, hierve mi cerebro, mi corazón sufre. // El vino que bebo sabe a lágrimas. // Los gritos, carcajadas y cantos de mis compañeros, me parecen acentos lúgubres y fatídicos. // Si una hermosa entrelaza a mi cuello sus brazos, se me figura que una sierpe oprime mi garganta. // En las rojizas llamas del ponche veo puñales ensangrentados» (*La América*, 26/2/1881: 12).

Adviértase el homenaje a Bécquer en tono decadentista. En el mismo texto, por cierto, que recurre a Heine para representar otra risa femenina más amable y triste «como un lamento y preñada de lágrimas. Si no fuera atrevida la imagen, diría que esta joven es el arpa de Heine». Esta risa es la de la mujer que tiene que prostituirse porque no puede pagar el entierro de su madre y, por tanto, la guarda en su pequeña habitación. El narrador, horrorizado y dándole todo el oro que llevaba encima, huye de la escena hacia un paisaje de pinceladas prerrafaelitas y decadentistas: «Va amaneciendo. El cielo está lóbrego y triste como un canto del Dante. Es una de esas alboradas más lúgubres que la noche. // Delante de la puerta de mi hotel yace en el suelo un *Pierrot* bañado en sangre. El desgraciado tiene el pecho atravesado por fiera estocada, y están ocultas sus facciones por la careta más cómica y grotesca. La risa de sus labios de cartón me recuerda la carcajada de la pálida heroína. // Movido por un impulso superior he arrancado a la víctima la burlona careta. // Los rayos de la aurora, amarillos como blandones, iluminan el rostro cadavérico de la máscara. Lo he mirado despacio, y todo mi ser se ha estremecido de terror. Acabo de ver en sus facciones mi propia faz herida por el rayo de la muerte. // Instintivamente me he llevado la mano al corazón, y toda se ha empapado de sangre. // Un grito horrible de angustia ha lanzado mi pecho y... he despertado» (*La América*, 26/2/1881: 12). El texto termina con la confesión de que todo ha sido un sueño. El protagonista despierta en su hogar bajo la voz de su pequeño hijo, derrotando la castidad a la orgía: «Placeres dulces y castos del hogar ¡cómo me hacéis aborrecer las tempestades de la vida orgiástica y alegre!» (*La América*, 26/2/1881: 12).

cual globos de luciente plata» (1896: 44-45); «mientras Nerón la frente reclinaba / sobre el ebúrneo seno de una esclava / de sedosos magníficos cabellos / a la jónica usanza escogidos» (1896: 47).

En *Rayo de sol* (1897b) se lee otro poema construido a través de un cuento extranjero: «La rosa y el ruiseñor (cuento oriental)», poema inspirado en el cuento «Les amours d'un rossignol et d'une rose» (*Le Collier. Contes et nouvelles*, 1854) de Félicien Mallefille. Pero la mirada poética moderna se encuentra en «Pensamiento de Armand Silvestre» donde el Parnasianismo se filtra a través de la Belleza atemporal, el Arte que resiste el paso del tiempo:

Todo en el mundo, abismo de amargura,  
cambia, desaparece o cae vencido:  
todo se precipita en el olvido  
o en el seno de negra sepultura.  
No; que hay algo eternal, algo que dura  
al través de la edad, firme y erguido:  
el corazón del hombre, combatido,  
y de las hijas de Eva la hermosura.  
Sí; la belleza, fuente de poesía  
que en el pagano altar brilló sin velos,  
sigue retando al esplendor del día;  
y ardiendo en fiebres, cóleras y anhelos,  
el corazón del hombre desafía,  
hoy como ayer, las iras de los cielos (1897b: 54).

Otros sonetos de influencia parnasiana, en los que el arte se hace por el arte, en los que la poesía vuelve a mirarse el ombligo, son «La primavera» y «Al Arte», dedicados, respectivamente, a Marcos Rafael Blanco Belmonte y a Enrique Redel, precisamente discípulos y amigos cordobeses que bebieron mucho de las nuevas estéticas francesas.

En *El jardín de los poetas* (1899b) se recoge «Dante (pensamiento de A. Barbier)», que ya había sido publicado, como reflejó, en *La Ilustración Española y Americana* (8/2/1898). Una traducción muy peculiar porque el original de Auguste Barbier («Dante», *Iambes et Poèmes*, 1841: 54-56) está escrito en alejandrinos franceses (6 + 6) pareados y, sin embargo, Reina elige el terceto encadenado para acercarse al metro de Dante (la terza rima), en consonancia con otros poemas del pontanés dedicados a poetas en los que imita su metro. El segundo terceto, tal y como hace saber el propio Reina en una nota a pie de página, lo toma de *La selva*

*oscura* (1879), obra de Núñez de Arce donde aparecen Dante y Beatriz y cuyo manuscrito el poeta vallisoletano regaló a Reina. Dicho terceto lo sitúa en cursiva para diferenciarlo de la parte traducida. Por tanto, una traducción («muy creativa») que pervierte el contenido del original de dos maneras: por un lado, fijándose no en el Dante ficcional de Barbier sino en el Dante poeta, al anteponer el metro del italiano al del francés, y, por otro, abriendo un discurso intertextual entre Dante y Núñez de Arce. Una intención, esta última, que repite en su poema «Núñez de Arce. En la muerte del poeta» (*Robles de la selva sagrada*, 1906): «Insigne vate / émulo de Alighieri, en la intrincada *Selva oscura* contigo hemos temblado» (1906: 93-94).

*El jardín de los poetas* brilla, además, con motivos claramente parnasianos. En el poema «Andrés Chenier», para describir a la amada del poeta francés, Reina, por un lado, refleja la belleza escultórica: «El rostro de la bella dolorido / y su seno de nieve / dignos son de inmortal bajo-relieve / en pentélico mármol esculpido» (1899b: 73); y, por otro, recurre a la écfrasis, *El nacimiento de Venus* de Botticelli: «Arde el sol en su rubia cabellera; / la luna en su mirada, / y es su frente más pura y nacarada / que la concha en que Venus la luz viera» (1899b: 74), algo que ya ensayó, de manera más perfecta y completa, en el segundo soneto de «El poema de las lágrimas» (*Poemas paganos*). Como sostiene Alcaide de Zafra, a propósito de *El jardín de los poetas*, «Las hermosas, los héroes, los excelsos poetas a quienes canta, parecen cincelados en mármoles pentélicos y en sus esculturales líneas brilla toda la severidad, toda la belleza, toda la elegancia del arte griego» (*Instantáneas*, 8/4/1899: 211). Una Grecia que viene de la poesía francesa, lo que no hace extrañar que el poema «Góngora» también se construyese con la mirada puesta en ese horizonte, tal y como Aguilar Piñal, al que después sigue Gallego Morell (1987a: 388), sugiere:

Entre los clásicos españoles, sorprende ver en este ramillete poético el nombre de Góngora, aún no reivindicado por la sensibilidad moderna. Hasta el momento, pasa por ser el introductor en España de esta admiración por el gran cordobés el propio Rubén Darío, que trata de él superficialmente en «Trébol», conjunto de sonetos aparecidos en *La Ilustración Española y Americana*, en el año 1899. Admiración surgida a través de la lectura de Verlaine, no directa de Góngora. El poema de Reina dedicado a Góngora, también superficial y nada sugerente, fue escrito por Reina en enero de 1898. Es muy posible también que su conocimiento de Góngora viniese indirectamente de la literatura francesa, pero esto no invalida su prioridad al dedicarle un poema, aunque al pasar por su tamiz lírico quedase su ilustre paisano totalmente desvirtuado, hermanado en pueril uniformidad con los demás poetas de este jardín de flores tan monótonas (1968: 47)<sup>400</sup>.

---

<sup>400</sup> Manuel Reina, costeando los gastos, junto a otros escritores, literatos y periodistas cordobeses, participó de la idea impulsada por Enrique Redel para colocar una lápida conmemorativa en la casa de

Finalmente, en el libro póstumo *Robles de la selva sagrada* (1906), que sigue, como ya expuse a propósito del debate premodernismo/Modernismo, la línea parnasiana de *El jardín de los poetas* en tanto que la poesía solo tiene ojos para la belleza que le devuelve el espejo, Reina se encuentra traductor en «Childe-Harold (pensamiento de Heine)» y en «El arado (pensamiento de una narración, en prosa, de J. d'Esparvés [*sic*: Georges d'Esparbès])», justificando, en este último, la elección del verso suelto para un parlamento del protagonista: «Para reflejar mejor el pensamiento del héroe, ha sido escrita en versos sueltos la siguiente alocución» (1906: 48), mientras que el flujo parnasiano y decadentista sigue en «La musa de Teófilo Gautier» y en «Al autor de “Flores del mal”».

En «La musa de Teófilo Gautier» reutiliza el título del soneto que publica en *La Diana* (ya citado y al que volveré en el siguiente epígrafe) para llevarlo a una mayor perfección parnasiana y conseguir, en un verso, que el cuerpo de la musa deje la carne para hacerse de mármol y de ahí que aún conserve el color: «su cuerpo, cincelado en mármol rosa» (1906: 83). Reina, como buen parnasiano, más que describir, esculpe una musa en el mismo poema:

En frondoso jardín se alza una diosa  
junto a extenso raudal de azul y plata,  
en cuya tersa linfa se retrata  
su cuerpo, cincelado en mármol rosa.  
Risueños, brindan a la estatua hermosa  
los granados, sus flores de escarlata;  
los arroyos, su dulce serenata;  
fresco palacio la arboleda hojosa.  
Las estrellas la exornan de diamantes;  
el sol, en vivas llamas encendido,  
ofrécele brocados fulgurantes;  
da la escarcha a sus ojos dos luceros,  
y en su pecho glacial labran el nido

---

Góngora (Gil, Rodolfo, 1896, II: 222-223). Dado el cosmopolitismo de Reina y su acercamiento a modelos modernos, encuentro más alejada de la realidad la otra lectura que se ha hecho del asunto de Góngora: «No puede probarse que Reina conociera a Verlaine, y las obras de Rubén no pudieron influirle. Acaso la curiosidad hacia Góngora se la produjera, por carambola, el pensamiento de Valera, en su rechazo tanto de Góngora como de Salvador Rueda; o la reivindicación realizada por “Clarín” en *Ensayos y revistas* (1892) y *Palique* (1894). Sin embargo, Núñez de Arce, tan respetado e imitado por Reina, desacreditó el Parnaso y el simbolismo como nuevo gongorismo en su *Discurso sobre la poesía* del Ateneo de Madrid, 1887; y no fue el único que identificara Modernismo y Gongorismo con intención reprobatoria» (Carnero, 2007: 184-185).



coruscantes y armónicos jilgueros (1906: 83).

La musa se esculpe y el soneto, en general, parece una pintura: *ut pictura poesis*. Además, la musa de Gautier, como la de los parnasianos, viene de la Grecia clásica<sup>401</sup>. En este sentido se deben leer poemas de Banville como «À la Muse grecque» (*Les Cariatides*, 1842: 335-344), «Erato» (*Oeuvres. Les Cariatides. Roses de Noël*, 1889b: 219-224) o el número XXXIV de *Les Stalactites* (1846), del que no extraña que Reina siguiera sus instrucciones, sintiéndose apelado como poeta-escultor:

Sculpteur, cherche avec soin, en attendant l'extase,  
un marbre sans défaut pour en faire un beau vase;  
cherche longtemps sa forme, et n'y retrace pas  
d'amours mystérieux ni de divins combats.  
Pas d'Alcide vainqueur du monstre de Némée,  
ni de Cypris naissant sur la mer embaumée;  
pas de Titans vaincus dans leurs rébellions,  
ni de riant Bacchus attelant les lions  
avec un frein tressé de pampres et de vignes;  
pas de Léda jouant dans la troupe des cygnes,  
de naïades aux fronts couronnés de roseaux  
ou de blanche Phoebé surprise au sein des eaux.

Qu'autour du vase pur, trop beau pour la bacchante,  
la verveine se mêle à des feuilles d'acanthé;  
et plus bas, lentement, que des vierges d'Argos  
s'avancent d'un pas sûr en deux chœurs inégaux,  
les bras pendants le long de leurs tuniques droites,

---

<sup>401</sup> «Gautier, “Fils de la Grèce antique et de la jeune France” en palabras de Hugo, y Banville –“n’est sûrement pas un de nos contemporains: c’est un Grec”, como afirmó Jules Tellier–, fueron los primeros cultivadores de un helenismo revitalizado por la belleza parnasiana, opuesto al helenismo dieciochesco, teatral, diríase de cartón piedra. Los *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle confirmaron y asentaron en la Escuela esta reinterpretación de la cultura griega. El helenismo de Leconte de Lisle expresaba los dos sentimientos esenciales que confluyeron en su vida y en su obra: la nostalgia de una Edad de Oro –Grecia– y el rechazo de una Edad de Hierro –el París contemporáneo–. A fuer de helenizantes, Gautier, Banville y Leconte de Lisle combatieron las enfermedades espirituales del romanticismo con la vitalidad y la sabiduría paganas. Más allá de los cánones de la belleza clásica, la Grecia antigua inspiró en los parnasianos un ideal de vida. Tras los acontecimientos turbulentos del 48, Grecia se presentaba a sus ojos no solo como la patria de la belleza, sino también de la erudición, de la libertad y la democracia, un refugio donde ocultarse de una época marcada por las conspiraciones políticas, el acoso del utilitarismo y el totalitarismo moral y espiritual de la Iglesia oficial» (Feria, 2016: 82).

et les cheveux tressés sur leurs têtes étroites (1846: 201-202)<sup>402</sup>.

A propósito de «Al autor de “Flores del mal”» Aguilar Piñal señala que Reina «no comprende [...] la renovación poética de Baudelaire» (1968: 49) y Feria que «no puede librarse el cordobés, ni siquiera a esas alturas, de todo el fárrago retórico del posromanticismo y del realismo español y de una imagen algo distorsionada de su admirado poeta parisino» (2013: 428), si bien no se puede olvidar una lectura decadentista a través de la animalización de la mujer fatal (las garras de pantera, la sierpe enroscada):

Baudelaire: ¿en qué triste primavera  
tus ojos de acerados esplendores,  
hallaron las del Mal lívidas flores  
con espinas cual garras de pantera?  
Los astros huyen de la azul esfera,  
testigos de los lúbricos amores,  
que saturan de aromas punzadores  
tu insigne libro, en que Satán impera.  
Lóbrego soñador tu fantasía,  
es del arte en las lides recia espada,  
no por arrasadora, menos fría.  
¡Siempre a la Juventud luce abrazada  
tu siniestra y fosfórica poesía,  
como a arbusto gentil sierpe enroscada! (1906: 87)

Tampoco se debe pasar por alto, y así no lo hizo Giovanni Allegra, que Reina siembra las semillas de Poe y Baudelaire en el Modernismo en España:

Ciò vede accrescere l'importanza di questo poeta perché, a differenza di Rueda –certamente più ricco e immaginifico– non viene solo da innata sensitività, ma da sicura frequentazione di testi (Poe, Baudelaire...) tanto misconosciuti o travisati ai suoi tempi quanto essenziali a una poetica, come quella modernista, inscindibile da tali maestri vuoi nell'intimo e dolente della loro parola, vuoi da una più o meno profonda comprensione del loro «artificiale» (1982: 109).

Como ya expuse, mi método no persigue el objetivo de concluir si Reina es o no modernista respecto al canon construido a partir de Darío, sino el de hacerlo viendo a qué

---

<sup>402</sup> La edición de 1889 de *Les Stalactites* presenta algunos cambios en el poema (1889a: 95).

poetas extranjeros lee, recibe, introduce, traduce, copia, etc. De ahí que no sea mi intención establecer similitudes, como hace Criado Costa (1979b: 118-120), o diferencias, como hace Niemeyer, (1992: 342-343) entre los poemas de temática literaria de Reina y de Darío, como por ejemplo este poema y el «Reponso a Verlaine» de *Prosas profanas*. Ambos surgen de una afinidad con estéticas renovadoras.

#### 4.3.3.1. *La Diana*: un puente a la literatura extranjera del momento.

En 1882 Manuel Reina compra la revista malagueña *Andalucía* (en la que había colaborado el pontanés y en cuyo consejo de redacción estaban José María Alcalde, Salvador Rueda y Narciso Díaz de Escobar), decide cambiarle el nombre y llevársela a Madrid. Así, siendo Reina su director, *La Diana* inicia su andadura el 1 de febrero de 1882, publicándose los días 1 y 16 de cada mes, hasta mayo de 1883, que cambia a los días 8 y 22, y figurando, a partir del 16 de marzo de 1883, José María Alcalde como redactor-copropietario de la misma. Su último número se fecha el 22 de enero de 1884.

En varios trabajos de Reina López (1985: 35-38; 2005a: 67-74; 2005b: 59-71; 2005c; 2007) y en el de Aguilar Piñal (1968: 23-27) se hace una descripción general del contenido de la revista. Por tanto, hecho ese trabajo, la intención de mi epígrafe es profundizar en los elementos de recepción de literatura extranjera.

Es una revista fundamentalmente literaria, aunque en su primer editorial se afirme su finalidad política:

*La Diana* no trae a la arena del combate ceñidas las armas de la contradicción política, como primer objeto de su fundación. Tampoco deriva su nombre de ningún atributo alegórico del bello astro de la noche, que desmayado resbala su pálida luz sobre la naturaleza aletargada. Asistimos, por el contrario, a una brillante aurora, y al despertar al activo y alegre toque de *La Diana*, salimos a combatir, en la medida de nuestras fuerzas, las nobles batallas de la esperanza, que el nuevo reinado de D. Alfonso XII y la nueva situación, por él creada, convidan a librar en todas las esferas de la vida intelectual, política y civil (La Redacción, 1/2/1882: 2).

En este texto titulado «A nuestros lectores» se muestra la ideología claramente monárquica de la revista, además de su afiliación al Partido Liberal: «Somos, pues, leales afiliados a la política del gabinete que preside el Sr. Sagasta» (La Redacción, 1/2/1882: 2). Por ende, la referencia al toque marcial se debe a la lucha política a favor del sistema de la Restauración y así debiera ser también el significado de la ilustración de la portada, que comentaré a

continuación, si no fuese porque el contenido político queda ensombrecido respecto al literario: «la indudable inclinación estética de Reina y su afición a la literatura, acabaron por hacer desaparecer, quizás inconscientemente, cualquier interés político en *La Diana* (sobraban, por otra parte, órganos que sirvieran de portavoces de los distintos partidos)» (Reina López, 2005a: 70).

En la ilustración de la portada, firmada por Arturo Mérida, un joven de cabello largo, suelto y rizado se alza desnudo (cubriéndole el viento la virilidad con su capa) sobre una lira, atravesada por una rama de palma y otra de laurel, y un par de libros, portando con su mano izquierda un estandarte que lleva por nombre «La Diana» y con la mano derecha haciendo sonar el clarín de la Fama. En palabras de Aguilar Piñal:

La portada, sumamente atractiva, presagia ya los vientos modernistas [...]. Claramente simboliza la actitud, más literaria que política, de la juvenil publicación, convocando a la gloria, conquistada en la palestra de sus páginas. No hay pasión, ni arrebató en esta figura adolescente, cuyos trazos suaves, perfil apolíneo, porte afectado y ademanes lánguidos hacen pensar más en una intención evasiva del arte, que en una vibrante arenga de carácter político o social (1968: 24).

Reina López advierte de la declaración de intenciones de la revista «en cuya portada aparece un joven con un clarín, como patente alegoría de unos nuevos tiempos que ha de forjar la juventud» (2005b: 409). Una revista, por tanto, abierta a los jóvenes literatos (*Clarín*, Ortega Munilla, Emilio Ferrari, Narciso Díaz de Escobar, Fernández Shaw, Guillermo Belmonte Müller, José de Siles o Salvador Rueda), pero que no da la espalda a figuras como Zorrilla, Núñez de Arce, Selgas, Nombela, Ventura Ruiz Aguilera, Manuel del Palacio, Emilio Castelar, Echegaray, Valera, José María de Pereda, Galdós o Sellés.

Aunque también desde la revista se hace otra interpretación de su título. En este caso, en el primer «Ecos de París», espacio dedicado a la información procedente de la ciudad gala, el firmante bajo el seudónimo *Nestor* ironiza sobre la actitud ideal y escapista del Parnaso poético francés, incompatible con una actividad periodística moderna:

—¿Quién es?

—La Diana.

—¡Oh! Que entre esa señora. —No esperaba yo esa visita tan griega, tan mitológica, tan olímpica... Después de todo, los hijos de París, dicen que su capital es la moderna Atenas. Algo habrá de verdad; no lo niego. La Magdalena es un templo de gloria; la Bolsa un trasunto de la

Jonia; el Instituto tiene algo de Panteón, y el cuerpo Legislativo parece erigido por en honor de Sócrates y Pericles.

Solo faltaría, para completar el cuadro, que Freycinet vistiera clámide y calzara sandalias; que Pablo Bert, en vez de explicar en el Instituto la vivisección de un animal cualquiera, hiciese con preferencia la autopsia del perro de Alcibíades; que los que se han arruinado modernamente en la Bolsa se envenenaran con cicuta en vez de pegarse un tiro, y que en el atrio de la Magdalena se hicieran sacrificios a Júpiter.

Además, o la atmósfera ha venido a menos, o ese horizonte plomizo, brumoso, pesado, de París, no puede compararse con el cielo espléndido y riente de la ciudad del Pireo. Hay un lodazal en las calles, el aire es húmedo y frío, el termómetro señala algunos grados bajo cero... ¡Atiza la chimenea, Martin, y haz pasar a esa señora, que vendrá transida de frío y con la túnica salpicada de barro!

Eso dije al criado que me sirve en el instante en que él me alargaba un periódico y una carta.

El periódico ofrecía a mis ojos una elegante portada: un genio empuñando la trompeta y tocando a diana.

—¡Vamos! —exclamé; —no es Diana cazadora; es un toque, es un despertar, es una llamada.

La carta decía así:

«Necesitamos noticias de París... Envíanos *ecos* de todo lo ocurra... Dinos lo que se hace por ahí, cuál es la curiosidad reinante, qué pensamiento agita el cerebro de los parisienses y qué fruslería hace latir sus corazones; cuál es el libro de moda, qué hay en materia de teatros y bellas artes... Cuéntanos; en fin, de quince en quince días, la novedades de esa Babel populosa».

Fuéme preciso, pues, salir a la calle, correr de una lado para otro, adiestrar la mirada, aguzar el oído... (16/2/1882: 12).

La mirada cosmopolita de la revista queda reflejada en la «Revista general», donde en cada número se analiza tanto la política nacional como la internacional, y en «Ecos de París» se suceden las noticias del que era el centro cultural europeo, informando también de cuestiones literarias como: la publicación de *Pot-Bouille*, por entonces la última novela de Zola (*Juan de París*, 1/2/1882); la novela *Las mujeres que deshonran*, la opereta *Galante aventura* y la comedia *El volcán*, sin indicar sus autores (*Nestor*, 1/4/1882); el éxito del drama *Torquemada* de Hugo, además de palabras en alabanza de escritores como Dumas, Zola o Daudet (*Nestor*, 16/6/1882); el estreno del drama *Sergis-Parsine* de Ohnet y la representación de la novela *Michel Strogoff* de Julio Verne (*Nestor*, 1/9/1882); el triunfo escénico de la comedia *Tete de binote* de Théodore Barrière (*Nestor*, 16/9/1882); un aplauso a la obra de Hugo antes de anunciar la mala acogida de *Le roi s'amuse* y otra serie de representaciones ensombrecidas por el estreno de Hugo (*Nestor*, 1/12/1882); o la puesta en escena del drama *Monsieur le*

*Ministre* de Jules Claretie (*Nestor*, 1/1/1883). También destacan, en materia internacional, «El club y los clubs en Londres» (Juan Pérez de Guzmán, 16/2/1882; 1/3/1882), «Mónaco» (Emilio Castelar, 1/12/1882), «El amor en París (impresiones del día primero de 1882)» (Ortega Munilla, 16/3/1883) o los artículos de viajes «Venecia» (Moja y Bolívar, 16/12/1882; 1/1/1883; 16/1/1883), «La isla de Capri» (Moja y Bolívar, 1/3/1883; 16/4/1883), «Pompeya» (Moja y Bolívar, 8/6/1883), «Nápoles» (Moja y Bolívar, 8/7/1883), «Roma» (Moja y Bolívar, 22/8/1883), «Algo sobre Milán» (Moja y Bolívar, 8/9/1883), «Vistazo a Génova» (Moja y Bolívar, 8/10/1883) y «Miguel Ángel y Rafael en Roma» (Moja y Bolívar, 8/1/1884), un paseo por Italia que completan los poemas «Garibaldi» (Plácido Langle, 16/6/1882), «El carnaval de Venecia» (Reina, 16/7/1882), «Venecia» (José María Alcalde, 16/9/1882) y «A Roma» (Alcalde y Valladares, 16/1/1883) en un recuento lírico de grandes urbes al que se suma «A Lisboa» (Antonio de los Ríos y Rosas, 16/2/1882).

Este carácter cosmopolita viene ligado a una publicación bimensual orientada a la difusión y recepción de la literatura extranjera del momento. En ese sentido cabe destacar textos metaliterarios, textos de crítica literaria y traducciones que paso a enumerar dejando para el subepígrafe siguiente los firmados por Manuel Reina.

La metaliteratura se puede apreciar en el cuento «La manta de Byron» (Moja y Bolívar, 1/9/1882) o en el poema «Carta a Víctor Hugo» (José Jackson Veyán, 16/10/1882). Y la crítica literaria se la reparten entre *Clarín* con sus estudios sobre el Naturalismo (1/2/1882; 16/2/1882; 1/3/1882; 16/3/1882; 16/4/1882; 1/5/1882; 16/6/1882), sobre el escritor humorista portugués «Guillermo d'Acevedo» (16/5/1882) y el titulado «Literatura extranjera. Numa Roumestan, de Alfonso Daudet» (1/10/1882), Juan Reina<sup>403</sup> también sobre el Naturalismo en «El determinismo estético» (1/4/1882), Ignacio de Genover (Ignacio de Genover y de Balle) a propósito de «Luis Uhland» (1/2/1883), Adolfo Posada profundizando en «Emilio Zola» (16/3/1883; 16/4/1883), Mariano de Cavia en «Au bonheur des dames» sobre la obra de Zola (8/5/1883), Ismael Rivas y Calderón acercándose a «el ángel malo de la Literatura, el Luzbel del Arte» en «Edgardo Poe. Boceto literario» (8/5/1883), y Luis de Cuero Pita Pizarro en un trabajo sobre «Literatura musical. Mozart y sus obras» (8/10/1883).

En cuanto a la traducción, está presente Carducci, a través de las «imitaciones» de Manuel del Palacio: «Los dos colegiales. Idilio realista (Imitación del italiano)» (1/3/1882), «Primaveras. Imitación de G. Carducci» (1/12/1882), «En pleno otoño (imitación de G. Carducci)» (8/10/1883) y «Muertos que viven (imitación de G. Carducci)» (8/11/1883); la

---

<sup>403</sup> Juan Reina Iglesias, hijo de José María Reina y Rivas y natural de Puente Genil, periodista y fundador de la *Revista Ibérica* (Gil, Rodolfo, 1892, I: 221-222).

narrativa de Hoffmann: «Los dos genios (sueño fantástico, imitación de Hoffmann)» de J. Martos Jiménez (1/2/1883), «El violín de Cremona» de traductor anónimo (Hoffmann 22/7/1883) y «El poeta y el compositor» también de traductor anónimo (Hoffmann 8/1/1884; 22/1/1884); Jean-Jacques Rousseau: «Una novela inédita de Juan Jacobo», cuento traducido por Aniceto Valdivia (16/3/1882); la poesía de Victor Hugo: «El gigante (versión literal en prosa)» de traductor anónimo (Hugo, 16/5/1882), «El águila del casco (de Víctor Hugo)» por Aniceto Valdivia (1/3/1883), «La epopeya del león (de Víctor Hugo)» por Aniceto Valdivia (16/7/1882), la anónima traducción en prosa del poema «La Conscience» (*La Légende des siècles*, 1859) titulada «La conciencia» (Hugo, 16/10/1882), «Damaetas (de Víctor Hugo)» por el colombiano Nicolás Pinzón W. (22/7/1883), «Traducción de V. H. [Victor Hugo]» por Antonio García Gutiérrez (22/9/1883), y «La luna (de Víctor Hugo)» por Aniceto Valdivia (22/9/1883); Marcial: el poema «A Porcia. Traducción de Marcial» de Antonio de los Ríos y Rosas (1/6/1882); Henri Murger: la traducción anónima del cuento «Cómo se llega a ser colorista» (Murger, 16/7/1882); Musset: el poema «Adiós» traducido por Núñez de Velasco (16/9/1882); Schiller: la traducción en prosa por J. Martos Jiménez del poema «Würde der Frauen» (Schiller, *Musen-Almanach für das Jahr 1796*, 1795) titulada «Dignidad de la mujer» (Martos Jiménez, 16/9/1882) y el cuento «El paseo bajo los tilos» («Der Spaziergang unter den Linden», en la revista *Wirtembergisches Repertorium Litteratur*, 1782) de traductor anónimo (Schiller, 1/12/1882)<sup>404</sup>; *Pitre-Chevalier* (seudónimo de Pierre-Michel-François Chevalier): la traducción anónima del cuento «El collar de una reina. Monografía de la perla» (*Pitre-Chevalier*, 1/10/1882); Grenville Murray (Eustace Clare Grenville Murray): el cuento «Los diez relojes» de traductor anónimo (16/11/1882); Pushkin: la novela «El pistoletazo» de traductor anónimo (Pushkin 1/12/1882; 16/12/1882)<sup>405</sup>; Uhland: el poema «La iglesia perdida (de Luis Uhland)» traducido por Juan Valera (16/12/1882); Lord Byron: el cuento «Muerte de Calmar y de Orla. Imitación del Ossiam de Macpherson» de traductor anónimo (Byron, 16/12/1882); Félicien Mallefille: el cuento «La rosa y el ruiseñor» de traductor anónimo (Feliciano Malefille [sic], 1/1/1883); Charles Monselet: «Viaje redondo. Comedia realista (Arreglada al español de un cuento de Ch. Monselet)» de Eusebio Blasco (1/1/1883); autor anónimo de la revista *Le Magasin Pittoresque*: el cuento «Las babuchas viejas de Abou-Cassem», «imitado de Gaspar Gozzi [Gasparo Gozzi]» (X, 1/1/1883), que es traducción anónima de «Les vieilles babouches d'Abou-Cassem», «imitée de Gaspard Gozzi», publicado

<sup>404</sup> Un ejemplo del diálogo que establece *La Diana* con la prensa extranjera en el centenario de la publicación alemana.

<sup>405</sup> Otra vez la transcripción francesa del nombre del autor ruso indica que el idioma interpuesto es el francés.

en esta revista dirigida por M. Édouard Charton (Anónimo, 1848); la narrativa de Léon Gozlan: «Una orgía. El Lord Byron en Venecia» de traductor anónimo (Gozlán [sic], 16/1/1883) y «Un drama verídico» traducido por M. Alhama (Gozlán [sic], 1/3/1883)<sup>406</sup>; la narrativa de Nathaniel Hawthorne: «David Swan» (16/1/1883), «La figura grande de piedra. Leyenda americana» (16/3/1883) y «Una noche de aquelarre. Novela americana» (22/10/1883), los tres cuentos de traductor anónimo; Samuel-Henri Berthoud: el cuento «La torre de Nesle. En una compotera» de traductor anónimo (Henri Berthoud [sic] 1/2/1883); la narrativa de Alexandre Dumas: «La cacería en África» (Dumas, 16/2/1883) y «Los céfiros. Apuntes de viaje» (Dumas, 8/8/1883), ambos textos de traductor anónimo; Aurélien Scholl: el cuento «Ser invisible» de traductor anónimo (Scholl, 1/3/1883); Musset: «Rolla. Poema de Alfredo de Musset» traducido por Luis Alfonso (16/4/1883); *Ignotus* (seudónimo que utilizó el periodista francés Félix Platel en sus crónicas semanales en *Le Figaro*): «Un cartujo» traducido por Manuel Alhama (16/4/1883); la narrativa de Émile Erckmann y Alexandre Chatrian: «El réquiem del cuervo (de Erckmann Chatrian)» traducido por Cecilio Navarro (8/5/1883), indicando que procede de *Contes des bords du Rhin* (1862), y «La trenza negra (de Erckmann-Chatrian)» traducido igualmente por Cecilio Navarro (8/6/1883); Dickens: el cuento «El velo negro (de Carlos Dickens)» traducido por Manuel Alhama (22/5/1883); Johann Paul Friedrich Richter: el cuento «La muerte de un ángel (J. P. Richter)», indicándose «Traducción directa del alemán» de J. Martos Jiménez (22/6/1883); Giovanni Berchet: en el artículo titulado «Del amor a la patria» de S. C. (8/7/1883) se traducen unos versos del poeta italiano; Thomas Hood: el poema «La canción de la camisa. Traducido de Tomás Hood» por Antonio Ledesma (8/8/1883); Arsène Houssaye: el cuento «La botina rosada (de A. Houssaye)» traducido por Aniceto Valdivia (22/8/1883); Ludovic Halévy: el cuento «El sueño (de L. Halevy)» traducido por Aniceto Valdivia (8/9/1883); M. Jokais: el cuento «El beso» traducido por Manuel Alhama (22/9/1883); Charles Buet: el cuento «Un hombre que quiere dinero», dedicado a François Coppée, de traductor anónimo (Buet, 22/10/1883); Anatole France: el cuento «La sabiduría del doctor Bog (de Anatolio France)» traducido por Aniceto Valdivia (22/10/1883); Alphonse Karr: los artículos «Hablemos de las mujeres. Guerra de los hombres con las mujeres» (Karr, 8/11/1883) y «Los trenes de recreo» (8/1/1884), ambos de traductor anónimo; «El fondo y la superficie. Bosquejo dramático inspirado en Balzac» por A. P. Rioja (8/11/1883); «El diario del rey Kalakua» por J. Ortega Munilla (22/11/1883), donde el autor traduce fragmentos del diario del rey de Hawái:

---

<sup>406</sup> M. Alhama, con probabilidad Manuel Alhama Montes, el fundador de la revista *Alrededor del Mundo*.



«algunos párrafos curiosos en que respetamos el estilo nervioso e incoherente de S. M.» (22/11/1883: 3); y *Jean de Falaise* (seudónimo de Charles-Philippe de Chennevières-Pointel): el cuento «El aprisco» de traductor anónimo (*Jean de Falaise*, 22/11/1883)<sup>407</sup>.

Agrupadas bajo epígrafes se encuentran más traducciones. En «Baladas y fábulas extranjeras» (VV. AA., 16/1/1883b): «La venganza (de Uhland)» por Jaime Clark, «La luciérnaga (de Pfeffel [Gottlieb-Konrad Pfeffel])» por A. Lasso de la Vega, «El pescador (de Goethe)» por Teodoro Llorente, «La revista nocturna (de Zedlitz)» por Jaime Clark, «Los dos féretros (de Kerner [Justinus Kerner])» por A. Lasso de la Vega, «La copa del rey de Thule (de Goethe)» por Teodoro Llorente, «Lorelei (de Heine)» por Jaime Clark, «El águila y la paloma (de Goethe)» por Teodoro Llorente, «La torre y el campanario (de P. D.)» por A. Lasso de la Vega y «El velo blanco (de M. Hartmann [Moritz Hartmann])» por Jaime Clark. En «Poesías de Longfellow» (22/5/1883): «Excelsior» y «El ángel Sandalfón» por Teodoro Llorente, «El arsenal de Wolwih» por Baquero y «El reloj de arena del desierto», «Los niños» y «Aves de paso» por Gutiérrez<sup>408</sup>. En «Poesías de Heine», traducidas por Teodoro Llorente (22/6/1883): «Lazos de amor», «Realidad o fantasía», «Los tres sueños», «Juramentos y besos», «Ensueño», «Dicha y llanto», «Su retrato», «El consuelo», «Su boda», «El regreso», «Recuerdo feliz», «Sus lágrimas», «Amor y temor», «Declaración», «Rosas y violetas», «Mis canciones», «La despedida», «La ponzoña», «El abrazo» y «Coronación». Y en «Poesías extranjeras», traducidas por Teodoro Llorente (22/11/1883): «El amor del poeta (de Heine)», «La abuela (de Victor Hugo)», «Ilusión (de Goethe)», «La caridad (de Lamartine)», «El secreto (de Schiller)», «Amor y muerte (de Uhland)», «Recuerdo (de A. Musset)», «El anillo de Polícrates (de Schiller)» y «Las cerezas (de Víctor Hugo)».

---

<sup>407</sup> Es exactamente el mismo texto y la misma traducción que recogen el *Semanario Pintoresco Español* (8/8/1852: 251-253) y *La Ilustración* (15/6/1857: 236-238). Véase en la web del Grupo de Investigación del Cuento Español del Siglo XIX, GICES XIX. En las tres publicaciones se dice: «Con este título apareció en 1842 [*Les contes normandes de Jean de la Falaise avec les dessins de l'ami Job*] un librito sumamente gracioso, cuyo descuidado autor lo dejó manuscrito en una librería normanda sin cuidarse de su suerte. Vamos a reproducir uno de los cuentos que contiene, persuadidos de que esta muestra bastará para que nuestros lectores aprecien el mérito de la obra». Estas palabras no se escribieron para los lectores de *La Diana*. Por tanto, no es una traducción hecha para la revista que dirige Reina y sí una apropiación que no indica sus antecedentes en la prensa.

<sup>408</sup> Queda sin identificar el autor del apellido Gutiérrez, viendo si sería posible descartar a Antonio García Gutiérrez, ya que participó como traductor de Hugo en *La Diana* y reflejó su conocimiento de la literatura en lengua inglesa en la escritura de *Un ayo para el niño: juguete lírico en un acto, tomado de la farsa inglesa de Mr. Simpson titulada Without Incumbrances* que se estrenó en el Teatro del Circo el 6 de abril de 1861. De la misma manera, en el caso de Baquero, quizá se trate del periodista, narrador y crítico literario Eduardo Gómez de Baquero, traductor de Zola. Debido al fallo de impresión en el que no se puede leer al completo el apellido, Reina López otorga, por error, la traducción «El arsenal de Wolwih» a Bécquer (2005c: XXXIV).

Se publican, además, textos en lengua extranjera. Es el caso de la traducciones al italiano de poemas de Manuel del Palacio por parte de Alessio Besi: «A mia figlia Maria» (Besi, 16/2/1883) del original «A mi hija María» (Palacio, 16/2/1883), y «Foedericis Arca» (Palacio y Besi, 16/4/1883). De igual modo, no se pueden obviar las citas en su lengua original como la de *Macbeth* que inicia el cuento de autor anónimo «Un vals de Strauss» (X, 8/11/1883: 13): «Doctor. –You see her eyes [*sic*: her eyes] are open. Gentlewoman. –Ay, but their sense is shut».

En tanto que confirma la construcción de una historia literaria libre de fronteras nacionales, hay que destacar la sección «Álbum de pensamientos» (VV. AA., 16/1/1883a; 8/6/ 1883) en la que, incluido Manuel Reina con el seudónimo *M. Anier*, aparecen sentencias de autores españoles y extranjeros bajo los siguientes nombres (cito como aparecen en el texto): Núñez de Arce, V. Hugo, De Serre, Richler, Séneca, Foy, B. Constant, J. J. Rousseau, Laboulaye, Castelar, La Reina de Rumanía, Mad. Stael, Pérez Galdós, Tamayo, Ovidio, Segur, Blanchart, Nodier, Voltaire, Napoleón, Fenelón, Teófilo Gautier, Milton, Marmontel, A. Karr, A. Houssaye, Proverbio turco, Balzac, Shakespeare, Alfred de Vigny, Byron, Tillet, Aparisi y Guijarro, A. Dumas (hijo), Fígaro, Sentencia india, Robespierre, A. de Musset, Richardson, La Rochefoucauld, Campoamor, Janer, Ricard, San Bernardo, Larmig, C. Amicis, Diderot, Monseñor Dupanloup, Lamartine, Alfonso Daudet, Chamfort, Emilio Zola, Roqueplan, Paul de Saint-Victor, Salomón, Heine, Lacordaire, E. de Guerin, De Maistre, Molière, Dargau, W. Cobbet, A. Dumas, Solon, Montesquieu, Pitágoras, Pope, Proverbio chino, Homero, Proverbio oriental, Say, Cervantes, Saint Just, Platón, Tasso, Eugenio Sué, Mad. Necker, Bacon, Enrique de Pene, Bécquer, Thiers, De Sthendall (Enrique Beyle), Theófilo de Viau, Edmundo de Goncourt, Mr. Gladstone, Jorge Sand, Chateaubriand, Proverbio árabe, Tackeray, León Gozlan, Clery, Moisés, San Agustín, Goethe, Máxima griega, Carlos Dickens, Aureliano Scholl, Felipe de Orleans, El Coram, Virgilio, Julio Janin, Catón, Mad. Guibert, Cottin, Dr. Lassegne, Gerard de Nerval, E. y J. de Goncourt, Luis De Rot, Valtour, Edmundo Amicis, Octavio Feuillet, Bismarck, Proverbio griego, Manzoni, Taine, Fernán-Caballero, Salvatore Farina, Luis XI, P. L. Courier, J. P. Richter, Wellington, Condorcet, Mad. Geoffrin, Necker, Edgeworth, Mad. De Puisieux, O. M., P. de G., Racine, Baudelaire, Hoffmann, Heine, Quevedo, Longfellow, Becker, Plutarco y Dante. Entre los autores con más citas se encuentran Hugo y Gautier. Asimismo, en otro espacio y bajo el título «Pensamientos» aparecen cuatro citas de Balzac (8/9/1883).

Mención aparte merecen las traducciones de Baudelaire: «La Fanfarlo» por Aniceto Valdivia (16/4/1882; 1/5/1882; 16/5/1882) y los *Petits poèmes en prose*: «El extranjero», «El

confiteor de artista», «El pastel» «El mal vidriero», «La invitación al viaje» y «Retratos de queridas» por Aniceto Valdivia (16/8/1882; 16/9/1882), y «Una miseria (traducción de Baudelaire)» por Eduardo Bustillo (8/5/1883)<sup>409</sup>. Las traducciones de los cuentos de Poe: «Los anteojos» (Poe, 1/6/1882; 16/6/1882; 1/7/1882), «Eleonora» (Poe, 1/8/1882) y «El cadáver acusador» (Poe, 1/2/1883) por traductor anónimo, y «El retrato ovalado» por Ismael Rivas (Poe, 16/4/1883). Las traducciones de poemas de Auguste Barbier por Aniceto Valdivia: «La ralea. De A. Barbier» (16/6/1882), en la que se indica en nota a pie de página: «Esta composición forma parte del tomo titulado *Yámbicos y Poemas* del malogrado poeta francés Augusto Barbier. Tenemos el honor de ser los primeros en ofrecer a nuestros lectores una muestra del volumen cuya traducción completa en versos castellanos pronto verá la luz pública» (16/6/1882: 6); «Noventa y tres (de Augusto Barbier)» (16/2/1883: 10); y «Poesías de A. Barbier»: «Introducción», «El león», «El motín», «La popularidad» y «El ídolo» (16/3/1883). Y la pieza teatral «Una lágrima del diablo. (Misterio). Por Th. Gautier», traducción de Aniceto Valdivia (8/7/1883; 22/7/1883; 8/8/1883).

Para finalizar, *La Diana* participa en la difusión de revistas editadas en países de lengua no española. A través de su página publicitaria y en los anuncios de «Libros y periódicos» da conocimiento del quincenal *París Charmant-Artístico*, *Les Matinées Espagnoles*. *Nouvelle Revue Internationale Européenne*, la revista mensual *La Mosaïque*, el semanario portugués *Estreia Litteraria*, el periódico mensual parisino *Les Affaires Espagnoles* y el periódico italiano de carácter militar y gimnástico *Il Reduce*. Asimismo, da publicidad a *Poetas famosos del siglo XIX* (1883) del literato cubano Enrique Piñeyro, libro dedicado a la poesía inglesa, italiana, alemana y francesa.

#### 4.3.3.1.1. Bajo la firma de Manuel Reina.

La sensibilidad lírica moderna de Reina en *La Diana* se respira en poemas originales ya analizados («Las persianas verdes», 1/4/1882; «El carnaval de Venecia», 16/7/1882; «Canción árabe», claro eco de «Lazzara» (*Les Orientales*) de Hugo, 1/10/1882; «Tres ruiseñores», 16/10/1882; «El vino extranjero», 1/11/1882; «La estatua», 16/4/1883; «La musa verde», 22/5/1883; y «La lira triste», 8/10/1883), no siendo los únicos en este sentido como paso a reflejar a continuación.

Reina participa de la fijación decadentista en la actriz Sarah Bernhardt, esa misma fijación que llevó a Wilde a escribir su *Salomé* para la actriz francesa y a dedicarle un soneto. Tal y

---

<sup>409</sup> Hambrook (1991) resalta la importancia de *La Diana* en la recepción española de Baudelaire.

como señala Lucia Re: «Ciò che è notevole della Bernhardt in particolare è come ella si sia appropriata di una creazione dell'immaginario romantico-decadente maschile (la *femme fatale*) e l'abbia riscritta per sè, reinventata per farne una maschera moderna inconfundiblemente sua» (2002: 121). Es decir, una encarnación dramática de lo fatal, gestada por el dramaturgo (Wilde o D'Annunzio) y la actriz (Bernhardt o Eleonora Duse), que transforma la escena internacional de finales del siglo XIX comunicando el personaje a través de la exhibición corporal, la mirada y la entonación de la voz. Así lo recoge Reina en su poema «Sarah Bernhardt»:

#### EL CUERPO

Es su cuerpo una rama de jazmines  
por las sonoras brisas agitada;  
un arpa de cristal; pálido cirio;  
juguete de marfil; girón de plata  
de espumoso oleaje; las varillas  
de un abanico espléndido de nácar;  
una pluma de cisne; una flor mustia;  
el triste sauce; la ondulante palma,  
y un sublime y romántico poema  
escrito en una breve y nívea página.

#### LOS OJOS

Son sus ojos fantásticos la aurora  
y el rojizo relámpago; la llama  
ardiente del amor; el negro abismo;  
el resplandor siniestro de la espada;  
del genio la centella fulgurante;  
las lucientes pupilas de esmeralda  
de una ondina o de un tigre; los reflejos  
de las hermosas noches estrelladas;  
la luz clara y radiante del idilio  
y la sombra fatídica del drama.

#### LA VOZ

Es su voz todo un mundo de armonías;  
la música del beso regalada;  
el fragor de las roncadas tempestades;

las canciones del céfiro y las auras;  
nobles acentos; himnos melódicos;  
el ¡ay! desgarrador; las notas plácidas  
de una lira de oro; los suspiros  
de tierna virgen; vibración de alas;  
sordos rugidos de pantera herida  
y arrullos de paloma enamorada (16/4/1882: 12).

Una descripción de la pose decadentista (en este poema la fatalidad se esconde en los ojos) que recorrió los escenarios de Europa y que iguala la actriz al dandi, al esteta:

Pur con stili estremamente diversi, le grandi attrici internazionali di fine secolo avevano in comune la tendenza ad esprimersi e a comunicare soprattutto attraverso l'esibizione stilizzata del corpo, le pose, lo sguardo e l'intonazione della voce. Questo stile tutto giocato sull'esteriorità, sui suoni e sulle apparenze (che spiega perché queste attrici potessero essere apprezzate e anche adorate da un pubblico internazionale che non capiva la lingua in cui recitavano) aveva un'intrinseca affinità con l'estetica decadente del dandy e quella dannunziana del piacere. L'attrice, come il dandy e l'esteta, porta alla ribalta ed esibisce la moderna teatralizzazione e testualizzazione del corpo e delle apparenze, e, attraverso l'uso elaborato del costume, del trucco e della messa in scena, valorizza positivamente la posa, la maschera e l'artificio (Re, 2002: 120)<sup>410</sup>.

El cruce de esteticismo e impasibilidad fingida entre el dandi y la cortesana también se manifiesta en los protagonistas de *La Fanfarlo* de Baudelaire, publicada en 1847 en el *Bulletin de la Société des Gens de Lettres* y, como ya se ha dicho, traducida para *La Diana*: el poeta dandi Samuel Cramer, fracasado y marginado por la sociedad que termina escribiendo por dinero y casado con la bailarina que da título a la novela. Ahí, en ese cruce, está el interés de Reina en la actriz parisina y ahí la explicación de que en *La Diana* se publique el citado poema y de que a través de «Ecos de París» se informe de la reaparición de Bernhardt en *Ruy Blas* de Hugo y su éxito en *La Dame aux camélias* de Dumas: «Voces, aclamaciones, frenesí, delirio: todo esto mereció la oveja descarriada que vuelve a su antiguo redil parisiense» (*Nestor*, 1/6/1882: 14). El poema, además, se recoge en la misma página que la primera parte de la traducción de «La Fanfarlo» por parte de Aniceto Valdivia, compartiendo así el personaje decadentista de la actriz cortesana: la Sarah Bernhardt que sigue los pasos de su madre (cortesana de lujo) hasta que se afianza su carrera teatral y la Fanfarlo (creada por

---

<sup>410</sup> Similar deslumbramiento tuvieron Darío y Valle-Inclán por bailarinas como Isidora Duncan y Carmen Tórtola Valencia, otras anunciadoras de una nueva forma de hacer teatro.

Baudelaire), la actriz y bailarina, «la flor que todo el mundo ha respirado» (en traducción de Valdivia, 1/5/1882: 12). Esta temática, como ya he reflejado, Reina la retoma en *El dedal de plata* (1883)<sup>411</sup>.

Asimismo, en el número donde reluce la última parte de «La Fanfarlo», Reina firma un cuento en prosa lírica titulado «El guerrero» bajo el mismo signo esteticista que se puede encontrar en *Il Piacere* de Gabriele d'Annunzio. La alevosa maldad femenina («Elvira es un ángel. Mas ¡ay! bajo sus níveas alas asoman las garras de tigre», 16/5/1882: 12) que el artista combate encerrándose en su estancia de lujo y arte:

Rica lámpara de bronce y alabastro baña en luz tibia y suave la caprichosa estancia. Esta se halla adornada de un modo tan raro y original, que al contemplar el poeta aquel decorado, compuesto de objetos pertenecientes a remotas edades, queda abismado en un mundo de interesantes recuerdos.

Hoy más que nunca he sentido no poseer aquella pluma de diamante que supo describir un museo de antigüedades en *La piel de zapa*<sup>412</sup>.

¡Qué variedad, qué lujo de joyas arqueológicas se admira en este salón!

Al lado de una luna veneciana del siglo XV, una preciosa guzla con ricas incrustaciones. Allá un armario de ébano, carcomido por los años, y sobre él un magnífico casco de torneo. Junto a un cuadro bizantino cuyas imágenes se destacan sobre fondo de oro, una vieja trompa de caza. Cerca de un sombrero típico, una daga de cincelada empuñadura. En un ángulo un carcax de flechas. Allá un autógrafo en marco lujosísimo y una Venus de plata, obra del gran Cellini. Y muebles, trajes, lienzos y armas, y mil objetos de distintas épocas, cubiertos por el polvo de los siglos, formando todos juntos la gigante epopeya de la antigüedad. Este es el salón donde Eduardo pasa las horas

---

<sup>411</sup> El estudio de Lucia Re es clave para entender la asociación semántica de las palabras actriz y cortesana: «In Europa, la promiscuità dell'attrice o "donna da palcoscenico" in quanto pubblica esibitrice di sesso, e perciò simile alla prostituta e alla cortigiana, raggiunse una codificazione archetipa nel romanzo di Zola, *Nana* (1880), la cui protagonista fu definita "reale" e allo stesso tempo dotata di grandezza "mitica" da Flaubert. Nana giunge alla gloria teatrale benché non sappia affatto recitare, attraverso la pubblica esibizione del corpo che infiamma il desiderio sessuale delle platee. Come dimostrano ripetutamente le biografie e memorie di attrici alla fine dell'ottocento e nei primi decenni del novecento, tutte le attrici "serie" dovevano in qualche modo difendersi da o comunque misurarsi con "l'archetipo Nana". La questione della moralità delle attrici fu dibattuta durante il primo Congresso nazionale delle donne italiane nel 1908, al quale parteciparono sia attrici come Virginia Marini (interprete di Ibsen) che scrittrici teatrali come Teresa Sormanni, che femministe come Giuseppina Lemaire» (2002: 116).

Por otro lado, la actriz cortesana venida a menos que protagoniza *El dedal de plata*, también se encuentra en el tercer volumen de *À la recherche du temps perdu: Le Côté de Guermantes* (1920) de Proust. En este caso se trata del personaje la Berma, inspirada en la Bernhardt, talentosa y endeudada.

<sup>412</sup> El diálogo intertextual siempre presente en Reina. Aquí se hace referencia al anticuario de la novela *La Peau de chagrin* (1831) de Balzac, donde el personaje Raphaël de Valentin compra una piel mágica que satisface sus deseos a la vez que consume su vida.

más felices de su existencia, entregado al estudio, y a la contemplación de ese tesoro de obras de arte (16/5/1882: 12)<sup>413</sup>.

Esta soberbia esteticista anclada en el lujo contrasta con la vida del artista bohemio que lucha por el pan. Así en la primera parte titulada «Del natural» de la prosa lírica «Dibujos a pluma», donde un «artista distinguido, padre de la lira que pide pan» (1/2/1882: 10) asiste al grito de su hijo hambriento (la lira) en la buhardilla, se ven enfrentadas las dos realidades artísticas finiseculares:

¡Ay! Mientras la alegría irradia en los encendidos rostros de los comensales; mientras la luz convierte en joya de diamantes el cristal de Bohemia, y el Champagne coronado de espuma, como ola de oro, resplandece en las copas; mientras en la orgía todo ríe y centellea, en la miserable y oscura buhardilla suena un acento tristísimo, una voz de lira rota que dice: —«Pan, madre mía, pan! Tengo hambre» (1/2/1882: 10).

En *La Diana* se publica el primer soneto de los dos titulados «La musa de Teófilo Gautier», donde la escultura que seduce y la musa de sensualidad oriental advierten, otra vez, la absorción de postulados parnasianos y decadentes:

Esculturales, plácidas y hermosas,  
entre brillantes telas damasquinas,  
se destacan sus formas peregrinas  
como estatua gentil hecha de rosas.  
Cubren gasas flotantes lujosas  
de su seno las ánforas divinas,  
como ocultan las ondas cristalinas  
de los lagos, las nieblas vaporosas.  
Todo el azul del cielo en la mirada;  
del sol todo el lumínico tesoro  
en los áureos cabellos ondulantes.

---

<sup>413</sup> El texto apareció antes en *La Época* (24/5/1880: [3]). Debido a la carga erótica y sensual del texto, Reina López (2005b: 997) apunta a las narraciones parnasianas al estilo de Gautier, Coppée y Baudelaire. Claro está que la paralizante seducción oriental femenina corre la tinta de autores parnasianos y decadentes: «La hermosa joven, reclinada con abandono en una otomana de seda azul, está más voluptuosa y provocativa que nunca. Una elegante bata de blanca cachemira, guarnecida de riquísimos encajes, dibuja ligeramente sus admirables formas; los vaporosos bucles de su cabellera rubia, caen en artístico desorden sobre sus espaldas; bajo sus finísimos párpados entornados resplandece la chispa del deseo, y una encantadora sonrisa vaga entre sus labios rojos, como brillante mariposa sobre los pétalos del clavel» (16/5/1882: 12).

¡Esa es la musa! Vedla reclinada  
sobre un cojín de púrpura y oro,  
desgranando coronas de diamantes (1/6/1882: 13).

A propósito de este poema señala Santiago Reina la afinidad estética de Reina con Gautier: «Las características que aprecia Reina en la poesía de Gautier son, en gran medida, las del propio poeta pontanés; especialmente esa inclinación a lo escultural, deslumbrante, refinado y lujoso» (2005: 493). De hecho, Reina escribe: «¡Los diamantes! Yo los admiro, como admiro el raso, el marfil, el oro y el champagne; como una acuarela de Fortuny y un libro de Gautier; como adoro todo lo que es lujoso y brillante» (*Los Lunes de El Imparcial*, 23/1/1882: [4]). Y llega a identificarse con el decadente personaje que da título a la novela orientalista *Fortunio* (1838a) de Gautier, el Fortunio que ama el lujo y lleva a París el exotismo de Oriente construyéndose l'Eldorado, un palacio de ostentación oriental con esclavos y favorita<sup>414</sup>. Así en «Reinas de las alegres bacanales», dirigiéndose a las prostitutas, confiesa: «Mas es fuerza cantar. Como a vosotras / y al inmortal Fortunio, me seduce / todo cuanto fulgura y centellea, / cuanto brilla y reluce» (*Almanaque de La Ilustración para el año de 1886*, 1885c: 105). Siguiendo, como se ha hecho en este trabajo, la influencia de Gautier, hay que decir que acierta Pegenaute al destacar a Reina como uno de los principales introductores del poeta al español, aunque no llegue a traducirlo (2004a: 439).

El homenaje a Gautier se repite en el cuento «La ècuyère» (16/12/1882: 12), reconociendo la superioridad descriptiva del maestro: «Si tuviéramos la esplendorosa paleta de Teófilo Gautier, pintaríamos la vida de goces, elegancia y fausto de la Venus de nácar durante sus amores con el bohemio real»<sup>415</sup>. En este cuento Reina vuelve a la mitología griega para

---

<sup>414</sup> «Avant d'entrer dans l'Eldorado, il quittait ses habits de fashionable et reprenait des vêtements indies, la robe et le turban de mousseline à fleur d'or, les babouches de maroquin jaune, et le kris au manche étoilé de diamans. // Aucun des Indiens, hommes ou femmes, qui étaient enfermés dans cette prison splendide, ne savaient un mot de français, et ils ignoraient complètement dans quelle partie du monde ils se trouvaient. // [...]. // Il passait là des journées entières, dans une immobilité, assis sur une pile de carreaux et les pieds appuyés sur une de ses femmes, suivant d'un regard nonchalant les spirales bleuâtres de la fumée de son hooka. // Il se plongeait délicieusement dans cet abrutissement voluptueux si cher aux Orientaux, et qui est le plus grand bonheur qu'on puisse goûter sur terre, puisqu'il est l'oubli parfait de toute chose humaine. // Des rêveries somnolentes et vagues caressaient son front à demi penché du tiède duvet de leurs ailes; des mirages étincelans papillotaient devant ses yeux assoupis. // Du large calice des grandes fleurs indiennes, urnes et cassolettes naturelles, s'élevaient des senteurs sauvages et pénétrantes, des parfums âcres et violens capables d'enivrer comme le vin ou l'opium; des jets d'eau de rose s'élançaient jusqu'au linteau sculpté des arcades et retombaient en pluie fine sur leurs vasques de cristal de roche, avec un murmure d'harmonica; pour surcroît de magnificence, le soleil, illuminant les vitres de la voûte, faisait un ciel de diamant à ce palais d'or» (1838a: 282-284).

<sup>415</sup> También hace referencia al atractivo que el personaje del príncipe de vida disipada, como héroe de novela, causa en Daudet y otros escritores franceses.



esculpir a sus personajes: «Monteflor, alto, fuerte y moreno, era un Hércules de bronce. Delfina, rubia, escultural, transparente, una Venus tallada en nácar. El príncipe de dorados cabellos, un sátiro vaciado en oro». El príncipe frecuenta en París «los cuartos de las actrices, de las bailarinas, o de las *écuyéres*» (de nuevo la relación entre el personaje actriz-cortesana y el personaje refinado, en este caso un príncipe, no un dandi sino un «elegante bohemio») y rompe el amor entre el acróbata Monteflor y la *écuyére* Delfina, haciéndola abandonar la compañía ecuestre e instalándola en un lujoso hotel y provocando, así, el suicidio de Monteflor (una tragedia circense que ya exploró Reina en «En el circo (ínfimo poema)», de *Andantes y Alegros*, donde el clown se suicida por la muerte accidental de su amada acróbata). La suntuosa vida de la amazona de circo termina cuando el príncipe toma como querida a una bailarina del teatro de la Gran Ópera y la abandona, ocasionando que Delfina se arroje por el balcón y muera. Aquí Reina introduce una novedad respecto a la seducción escultórica, dándole movimiento gracias a la acción narrativa: «La heroína de pie sobre el soberbio bruto, llenos los ardientes ojos de luz, y los labios de sonrisas, luciendo sus formas de estatua, mal cubiertas por un ropaje deslumbrador, fascinaba y enloquecía a los espectadores». Reina hace que la Venus esculpida monte a caballo.

En cuanto a la actividad traductora de Reina en *La Diana*, hay que comenzar diciendo que el pontanés no emite juicios sobre su traducción, pero sí lo hace sobre la traducción poética en general (a diferencia de Siles, quien sí se pronuncia sobre la traducción teatral, Belmonte Müller y Blanco Belmonte) en una reseña al libro *Poemas y fantasías* ([1883]) de Heine, traducido por José J. Herrero:

La traducción en verso es tarea por demás ingrata y difícil y en muy raras ocasiones se ve coronada por éxito brillante. Soy poco partidario de las traducciones, y especialmente de las hechas en verso. ¡Sacrifica tantas veces el traductor a las exigencias de la rima imágenes, frases y hasta pensamientos que esmaltan la obra original! En un solo caso puede admitirse la traducción en verso: siendo el autor de ella un buen escritor, que además de inspiración poética tenga conciencia literaria.

Y aun así, hay poetas tan íntimos, tan subjetivos, tan originales —como Byron, Leopardi, Musset y Heine— que nunca serán perfectamente traducidos (22/7/1883: 16).

En primer lugar, llama la atención que alguien que se dedica a la traducción por placer y para difundir la literatura extranjera diga que es poco partidario de las traducciones. Lo que manifiesta, evidentemente, su preferencia por la lectura de la obra original y, a la vez, su concepción de la traducción como actividad social y comprometida con aquel que no puede

disfrutar de la lectura en la lengua original: mejor leer a través de una traducción que no leer, mejor verter la obra a la lengua meta y que llegue a más público que dejarla solo para la élite burguesa conocedora de la lengua de origen. Reina preferiría que la lectura se hiciese desde la lengua del texto original, pero al no ser siempre posible no queda más remedio que la traducción.

Asimismo, sorprende su idea de la intraducibilidad y que, por ello, sea poco partidario de las traducciones en verso, ya que la exigencia de la rima sacrifica «imágenes, frases y pensamientos» del original. Reina da preferencia al contenido en detrimento de la forma; en el apartado de Salvador Rueda, a propósito de «La poesía nueva», ya mencioné a una serie de teóricos que denuncian esta relación de privilegio: Meschonnic (1973, 1975, 1982 y 1999), Mattioli (1993), Berman (1985), Dolezel (1990) y Porena (2001). Al fin y al cabo, el significado también emana de la forma. Aunque el pontanés admite la traducción en verso siempre y cuando el traductor sea un «buen escritor» y disponga de «inspiración poética» y «conciencia literaria», recurriendo al tópico, tan extendido en el XIX, de que para traducir poesía se debe ser poeta: «Los poetas solo en verso pueden y deben traducirse, a condición siempre (esto por sabido debe callarse), de que sea un poeta el traductor» (Menéndez Pelayo, 1886: XXVIII). Reina, por supuesto, eligió el verso para sus traducciones, opción indudable, para el mismo, si el traductor es poeta.

De Byron, Leopardi, Musset y Heine dice que «nunca serán perfectamente traducidos». Y añade que «la poesía de Heine es un corazón, y los corazones no se traducen» (12/7/1883: 16). Precisamente y como se ha visto, Reina tradujo a Heine en tres ocasiones: «El rey Haraldo Harfagar (traducción de Heine)» (*Andantes y alegros*, 1877), «La Diana (de Heine)» (*Cromos y acuarelas*, 1878) y «Childe-Harold (pensamiento de Heine)» (*La Ilustración Española y Americana*, 8/1/1901; *Robles de la selva sagrada*, 1906). Por tanto, la lucha de Reina con la traducción consiste en realizar dicha actividad aun sabiendo de su imposibilidad, reconociendo el texto intraducible, un motivo insuficiente para cesar en la difusión de la poesía extranjera.

La misma imperfección, intraducibilidad, destaca Reina en el trabajo de José J. Herrero, a propósito de Heine: «excelente poeta y literato ilustrísimo [...] aunque su trabajo no pueda calificarse de perfecto, resulta agradable, lo cual es un verdadero triunfo» (12/7/1883: 16). Y confiesa que el mejor acercamiento a la traducción es la búsqueda intersubjetiva, la creación de una afinidad estética, la identificación: «en estas composiciones, el traductor se identifica con el gran poeta, y tiene momentos de elevada inspiración» (12/7/1883: 16). Una cita que recuerda a las palabras de Menéndez Pelayo: «Cuanto más poeta sea el traductor, tanto más

obligado debe creerse a una fidelidad estricta. Solo con esta condición se dignará visitarle la Musa del gran poeta traducido» (1885: s. p.).

Esta reseña se publica dos meses después de que la revista recoga las traducciones de trece poemas de Rollinat realizadas por Reina y Aniceto Valdivia bajo los seudónimos *Anier* y *Diawlia*, respectivamente<sup>416</sup>. En nota a pie de página se indica la intención de las «Poesías de Mauricio Rollinat»: «Cumpliendo nuestro propósito de dar a conocer a los lectores de *La Diana* las novedades literarias extranjeras, publicamos varias composiciones de Rollinat, que son hoy en Francia objeto de apasionados ataques y exageradas defensas» (*Anier y Diawlia*, 8/5/1883: 8). Es decir, están dando a conocer un poemario clave para la estética decadentista como es *Les Névroses* (1883) en el mismo instante en que se publica y difunde en Francia. Los textos elegidos son «Les Frissons», «Les Reflets», «Ombres visiteuses», «Les Cloches», «Les Drapeaux», «À une Mystérieuse», «La Parole», «Notre-Dame la Mort», «Le Mauvais Œil», «Villanelle du soir», «La Biche», «L’Habitude» y «La Lanterne».

«Los estremecimientos» («Les Frissons») es un poema nihilista y terriblemente pesimista donde los estremecimientos, como «La ola negra» de Reina, ahogan a toda la sociedad: «Et tout frissonne, terre et cieux, / l’homme triste et l’enfant joyeux, / et les pucelles dont les yeux / sont des étoiles» (Rollinat, 1883: 7); «Tierra, cielos, hombres, niños, / en el mundo todo tiembla; / hasta las pálidas vírgenes / cuyos ojos son estrellas» (*Anier y Diawlia*, 8/5/1883: 8). Se respetan las once estrofas del original, volcando la estructura 8a, 8a, 8a, 5b, 8c, 8c, 8c, 4d en estrofas de ocho y diez versos octosílabos arromanzados. Y no se censura una atmósfera que abre las puertas del vacío y de la desesperación moral:

D’où vient que parfois, tout à coup,  
l’angoisse te serre le cou?  
Quel problème insoluble et fou  
te bouleverse,  
toi que la science a jauni,  
vieil athée âpre et racorni?  
—«C’est le frisson de l’Infini  
qui me traverse!»

¡Ah! ¿Por qué a veces la angustia  
de pronto tu cuello aprieta?  
¿Y qué problema insoluble  
a tus ojos presenta,  
viejo ateo encanecido  
bajo el árbol de la ciencia?  
—«Es el estremecimiento  
del Infinito, la eterna  
flecha aguda y ponzoñosa  
que el corazón me atraviesa».

---

<sup>416</sup> En esta fecha, tras finalizar en 1881 los estudios de Derecho en Madrid, el cubano Aniceto Valdivia continúa en España inmerso en la actividad literaria: colabora en periódicos madrileños y estrena varias obras dramáticas. Para la polémica que mantuvo con *Clarín* sobre el Modernismo, véase Camacho (2013).

Le strident quintessencié,  
Edgar Poe, net comme l'acier,  
dégage un frisson de sorcier  
qui vous envoûte!  
Delacroix donne à ce qu'il peiut  
un frisson d'if et de sapin,  
et la musique de Chopin  
frissonne toute.

Les anémiques, les flévreux,  
et les poitrinaires cireux,  
automates cadavéreux  
à la voix trouble,  
tous attendent avec effroi  
le retour de ce frisson froid  
et monotone qui décroît  
et qui redouble.

Ils font grelotter sans répit  
la Misère au front décrépît,  
celle qui rôde et se tapit  
blafarde et maigre,  
sans gîte et n'ayant pour l'hiver  
qu'un pauvre petit châle vert  
qui se tortille comme un ver  
sous la bise aigre.

Frisson de vie et de santé,  
de jeunesse et de liberté,  
frisson d'aurore et de beauté

El estridente y sublime  
Edgar Poe que flamea  
como el acero, prodiga  
en sus tétricos poemas  
vagos estremecimientos  
que nos agitan y aterran.  
Delacroix da a sus pinturas  
el temblor de la floresta  
y las notas de Chopin  
vibrantes y aladas tiemblan.

Los anémicos, los tísicos  
de faz transparente y muerta,  
autómatas cadavéricos  
de voz apagada y seca,  
aterrados y sombríos  
con ansia esperan la vuelta  
del frío estremecimiento  
que los reanima o enerva.

En las tristes buhardillas  
furioso azota sin tregua  
los descoloridos miembros  
de la lúgubre miseria.  
La miseria que en las noches  
de invierno glacial no encuentra  
lecho ni lumbre y se envuelve  
en verde chal de estameña  
cuyos girones se enroscan  
al cuerpo que se doblega,  
como una serpiente al árbol  
que la tempestad flagela.

Dulces estremecimientos  
de vida y adolescencia,  
de auroras y libertad,

sans amertume;  
et puis, frisson du mal qui mord,  
frisson du doute et du remord,  
et frisson final de la mort  
qui nous consume! (Rollinat, 1883: 9-  
10)

de salud y de belleza:  
después estremecimientos  
del mal que nos envenena,  
de la duda que desgarrar,  
de la machada conciencia;  
y estremecimiento último  
de la muerte, la cual llega  
triste y callada y destruye  
la miserable existencia (*Anier* y  
*Diawlia*, 8/5/1883: 8).

En «Los reflejos» («Les Reflets») los catorce dodecasílabos asimétricos pareados del original se convierten en veintidós endecasílabos arromanzados para traducir la ensoñación y el misterio simbolista que evoca la sinestesia:

Leur fascination m'est douce et coutumière:  
ames de la clarté, soupirs de la lumière,  
ils imprègnent mon art de leur mysticité  
et filtrent comme un rêve en mon esprit hanté;  
et j'aime ces baisers de la lueur qui rôde,  
qu'ils me viennent de l'onde ou bien de l'émeraude! (Rollinat, 1883: 11)

Esa fascinación es dulce y triste  
como el anhelo de una dicha vaga;  
temblor del lago, resplandor del cielo,  
suspiros de la luz, claridad sacra  
con su perfume místico me envuelven,  
filtrándose sutiles en mi alma  
y en mi cerebro loco donde el sueño  
a la alucinación siempre se hermana.  
Yo amo esos besos que la luz desprende,  
refléjelos la onda o la esmeralda! (*Anier* y *Diawlia*, 8/5/1883: 8)

En «La visita de las sombras» («Ombres visiteuses») los alejandrinos franceses (6 + 6) y octosílabos del original pasan a endecasílabos arromanzados en la traducción. El poema presenta una figura femenina marmórea, una belleza parnasiana:

Ö mains d'ambre rosé, mains de plume et d'ouate  
où tremble autant d'esprit que sur la lèvre moite,  
et de rêve que dans l'œil bleu!  
Ö mignonnettes mains, menottes à fossettes  
qui servent à l'amour de petites pincettes  
pour tisonner ma chair en feu (Rollinat, 1883: 116).

En estos primeros versos de la traducción se resalta el carácter escultórico de la figura femenina introduciendo unas manos cinceladas:

¡Oh manos de ámbar rosa y blanca pluma,  
que encerráis tantos sueños como el labio  
húmedo y la pupila azul y bella!  
¡Oh cinceladas y redondas manos  
ricas de hoyuelos, que servís de pinzas  
para rasgar mi pecho y abrasarlo! (*Anier y Diawlia*, 8/5/1883: 8)

La transgresión moral del poema pasa a la traducción. El lector asiste a un *striptease*, a un sensual desnudo, impropio para los códigos católicos burgueses:

Ö petits pieds qui vont comme le zéphyr passe,  
en laissant derrière eux le frisson de la grâce  
et le sillage du désir;  
ö jarretière noire à la boucle argentée,  
diadème lascif d'une jambe sculptée  
pour les étreintes du plaisir;  
  
ö seins, poires de chair, dures et savoureuses,  
monts blancs où vont brouter mes caresses fiévreuses,  
cheveux d'or auxquels je me pends;  
ventre pâle où je lis un poème de spasmes,  
cuisse de marbre ardent où mes enthousiasmes  
s'enroulent comme des serpents (Rollinat, 1883: 117).

¡Oh breves pies alados como el céfiro,

que ligeros dejáis tras nuestro<sup>417</sup> paso  
 el estremecimiento de la gracia  
 y del amor el fúlgido relámpago!  
 ¡Oh negra liga de argentado broche,  
 diadema impura de esculpido mármol!  
 ¡Oh pierna soberana que recibes  
 de la pasión los lúbricos abrazos!  
 ¡Oh senos, frutos blancos y sabrosos!  
 ¡Cabellos ondulantes y dorados  
 que tanto destrencé! ¡Desnuda espalda,  
 gran poema de curvas y de espantos!  
 ¡Turgente muslo, en donde mis caricias<sup>418</sup>  
 como sierpes de fuego se enroscaron! (*Anier y Diawlia*, 8/5/1883: 8)

Un tratamiento de la desnudez femenina que, además, Reina utiliza en sus poemas originales, como ya analicé en el apartado «¿Premodernismo o Modernismo?» y que desmiente la consideración de Reina como poeta anclado en el código vigente de la Restauración defendida por Niemeyer (1992).

En «Las banderas» («Les Drapeaux») y en «Las campanas» («Les Cloches») los octosílabos franceses del original se respetan con octosílabos españoles. En ambos poemas de Rollinat la estructura métrica se compone de tres estrofas (las dos primeras de cuatro versos y la última de cinco, con rima a, b, b, a – a, b, a, b – a, b, b, a, a) que sobreviven en la traducción (en «Las banderas» todas las estrofas son quintillas, rima a, b, a, a, b – a, c, a, c, a – d, d, b, d, b, y en «Las campanas» las dos primeras son cuartetos y la última es una sextilla, todas arromanzadas). En «Las campanas» el poeta se detiene en la tradición católica de no hacer sonar las campanas desde el «Gloria» del Jueves Santo hasta el «Gloria» de Resurrección, representando este silencio en la imagen de la marcha a Roma de las campanas vagas y melancólicas: «taciturnes et symboliques / [...] / en rang, comme des capucins, / elles s'en vont, mélancoliques» (Rollinat, 1883: 45); «como un enjambre fantástico / [...] / lúgubres y tristes / [...] / como procesión de monjes / taciturnos y enlutados» (*Anier y Diawlia*, 8/5/1883: 8). Y en «Las banderas» se recurre al tópico de la cabellera que simboliza a la mujer fatal y su conquista amorosa de final trágico para asemejar las cabelleras a las banderas que se despliegan ante el enemigo vencido: «Les chevelures des amantes / sont de luxurieux

<sup>417</sup> «Vuestro» en *La poesía moderna francesa* (Díez-Canedo y Fortún, 1913: 94).

<sup>418</sup> «Turgentes muslos donde mis caricias» en *La poesía moderna francesa* (Díez-Canedo y Fortún, 1913: 94).

drapeaux / toujours flottants, toujours dispos / pour célébrer les chairs pâmantes» (Rollinat, 1883: 82); «Las lucientes cabelleras / de las amantes queridas / son lujuriosas banderas / desplejándose guerreras / sobre las carnes vencidas» (*Anier y Diawlia*, 8/5/1883: 8).

La seductora cabellera también aparece en «A una misteriosa» («À une Mystérieuse»): «J'aime tes longs cheveux et tes pâles menottes» (Rollinat, 1883: 48); «Yo amo tus largos cabellos / y tus delicadas manos» (*Anier y Diawlia*, 8/5/1883: 9). Aunque la traducción se distancia de la métrica del original (el soneto en alejandrinos franceses de Rollinat se pierde en los versos octosílabos arromanzados de Reina y Valdivia), la encarnación del ideal femenino que recorre la poética simbolista permanece intacta: «Donc, tu m'as tout entier, tu me subjugues! Mais, / en toi, je ne sais pas et ne saurai jamais / ce que j'aime le mieux de l'Ange ou de la Femme! (Rollinat, 1883: 48); «Pero en ti no sabré nunca, / aunque intento descifrarlo, / si es la mujer o es el ángel / lo que yo más idolatro» (*Anier y Diawlia*, 8/5/1883: 9).

En «La palabra» («La Parole») se encuentra la desconfianza en el lenguaje para significar, una tensión de la poética simbolista, la lucha por darle forma a la idea, «domando el rebelde, mezquino idioma», citando a Bécquer<sup>419</sup>. Se mantiene la estructura estrófica y la recombinación de las dos rimas (de 8a, 8b, 8b, 8a – 8b, 8a, 8a, 8b – 8b, 8a, 8b, 8a, 8a se pasa a 11A, 11B, 11A, 11B – 11A, 11B, 11A, 11B – 11A, 11B, 11A, 11A, 11B):

Avec le masque du mensonge  
la parole suit son chemin,  
rampe aujourd'hui, vole demain,  
se raccourcit ou bien s'allonge.

Elle empoigne comme une main  
et se dérobe comme un songe.  
avec le masque du mensonge  
la parole suit son chemin.

Cœurs de gaze et de parchemin,  
chacun la boit comme une éponge;  
et jusqu'au fond du gouffre humain  
elle s'insinue et se plonge  
avec le masque du mensonge (Rollinat, 1883: 31).

---

<sup>419</sup> Véase García Montero (2001: 48-66).



Con el torpe antifaz de la mentira  
la palabra prosigue su camino;  
se arrastra, vuela, se retuerce y gira  
tendiendo en torno su vapor dañino.

Críspase cual la mano de la ira;  
se aleja como raudo torbellino.  
Con el torpe antifaz de la mentira  
la palabra prosigue su camino.

En el fondo del alma ella respira;  
y el corazón de gasa o pergamino  
su veneno letal ansioso aspira.  
Con el torpe antifaz de la mentira  
la palabra prosigue su camino (*Anier y Diawlia*, 8/5/1883: 9)<sup>420</sup>.

En «La muerte» («Notre-Dame la Mort»), que transforma las tres estrofas octosilábicas (8a, 8b, 8b, 8a – 8a, 8b, 8a, 8b – 8a, 8b, 8b, 8a, 8a) en ocho versos decasílabos impares y hexasílabos pares con rima en estos últimos, la figura fantasmagórica de la Muerte se presenta en la ensoñación y en el ambiente dionisiaco:

Nous avons beau faire semblant  
de gambader comme de chèvres:  
dans nos ivresses, dans nos fièvres,  
toujours passe un spectre troublant:  
c'est l'éternelle Dame en blanc (Rollinat, 1883: 384).

¡Ah! Por más que valor y entereza  
a veces finjamos,  
en las noches de fiebre y de orgía  
vemos con espanto  
un fantasma siniestro. Es la dama

---

<sup>420</sup> Sin embargo, la palabra, también representa, en la poesía de la segunda mitad del siglo XIX, la omnipotencia, el poder creativo. A este respecto, véase Praz (2018 [1930]: 398-400), quien recoge ejemplos de Hugo, Richepin, Mallarmé, Claudel y D'Annunzio: «Je suis la parole, je suis tout» y «O poeta, divina è la Parola: / ne la pura Bellezza il ciel ripose / ogni nostra letizia; e il Verso è tutto» dicen Richepin, en 1883, y D'Annunzio, en 1886, respectivamente (en Praz, 2018 [1930]: 398-399).

vestida de blanco (*Anier y Diawlia*, 8/5/1883: 9)<sup>421</sup>.

En «El ojo fatal» («Le Mauvais Œil») aflora el poeta maldito y, como en «Bénédiction» (*Les Fleurs du mal*, 1857) de Baudelaire, se expresa el castigo, la vida condenada. Otra vez con una solución que opta por encontrarse con la métrica original, manteniendo el ritmo octosilábico:

Le mauvais œil me persécute:  
un œil où le blâme reluit,  
où la haine se répercute,  
fixe et vitreux comme celui  
du condamné qu'on exécute.

Sans que jamais il se rebute,  
il me précède ou me poursuit,  
où que j'aille, où que mon pied bute,  
le mauvais œil!

Et je suis tellement en butte  
a cet œil jaune qui me nuit  
que je le vois même la nuit;  
et dompteur dont je suis la brute,  
dans l'ombre il me vrille et me scrute,  
le mauvais œil! (Rollinat, 1883: 321)

Fatal ojo me persigue:  
un ojo en que vibra el odio;  
ojo de guillotinado,  
fijo, terrible y vidrioso.  
Adonde quiera que voy  
me persigue fiero y hosco,  
sin dar tregua a mis angustias  
fatal ojo!

---

<sup>421</sup> La muerte en Rollinat está estrechamente relacionada con la necrofilia, un tema que recorre *Les Névroses*. Destaca el poema «La Morte embaumée» donde la voz poética se detiene en el proceso de momificación de su amada, cumpliendo el deseo de conservar la belleza de la muerta: «Et je la regardais, la très chère momie: / et ressuscitant sa beauté, / j'osais me figurer qu'elle était endormie / dans les bras de la volupté» (1883: 264).

Su amarillenta mirada  
me inspecciona de tal modo,  
que hasta en la callada noche  
viene a turbar mi reposo.  
Y domador de quien soy  
dócil bruto, con encono  
me hiere y abate en las sombras  
fatal ojo! (*Anier y Diawlia*, 8/5/1883: 9)<sup>422</sup>

En «Canto del crepúsculo» («Villanelle du soir») el atardecer descubre una naturaleza misteriosa y la risa cómplice e inquietante de animales y elementos naturales. Con once estrofas de cuatro versos octosílabos en las que la rima, en un juego de repetición de palabras, es a («ondulante»), b, c («ría»), d («rizadas»), cambiando, por tanto, solo la palabra del segundo verso, se consigue un acercamiento rítmico a las diecinueve estrofas de tres versos heptasílabos franceses (con rima a, b, a), más la última de cuatro versos y también de siete sílabas (con rima a, b, a, a), en las que se repiten las palabras «onduleuses» y «frileuses». Se puede apreciar la condensación estrófica de Reina y Valdivia:

Des formes gesticuleuses  
passent. –L'écho, sourdement,  
rit sous les feuilles frileuses.

Les sorcières anguleuses  
vont cueillir en ce momento  
dans les herbes onduleuses

leurs plantes miraculeuses;  
la Mort, sardoniquement,  
rit sous les feuilles frileuses (Rollinat, 1883: 135).

En las yerbas ondulantes

---

<sup>422</sup> El malditismo se une a la necrofilia en el último poema de *Les Névroses* titulado «L'Épithafe»: «Quand on aura fermé ma bière / comme ma bouche et ma paupière, / que l'on inscrit sur mapierre: / –“Ci-gît le roi du mauvais sort. / Ce fou dont le cadavre dort / l'affreux sommeil de la matière, / frémit pendant sa vie entière / et ne songea qu'au cimetière. / Jour et nuit, par toute la terre, / il traîna son coeur solitaire / dans l'épouvante et le mystère, / dans l'angoisse et dans le remord. / Vive la mort! Vive la mort!» (1883: 387).

gesticulosos fantasmas  
se agitan. –El eco ríe  
bajo las hojas rizadas.

En las yerbas ondulantes  
los magos buscan sus plantas;  
la muerte burlona ríe  
bajo las hojas rizadas (*Anier y Diawlia*, 8/5/1883: 9).

En otros poemas con menos carga decadente, Reina y Valdivia conservan el sentido y apuestan por la cercanía métrica respecto al original. Así en «La corza» («La Biche») se asiste al terrible quejido de una madre corza que ha perdido a su hijo, sin respuesta entre la impasibilidad de los árboles y en una soledad alumbrada por la luna. En «El hábito» («L’Habitude») se advierte de que la libertad destruye el hábito y trae la ociosidad. Y en «La linterna» («La Lanterne») una estrella alumbrada al sacerdote que lleva el Santo Sacramento a un moribundo. La estructura métrica de los originales sigue la de «Les Cloches», «Les Drapeaux» y «Notre-Dame de la Mort» (8a, 8b, 8b, 8a – 8a, 8b, 8a, 8b – 8a, 8b, 8b, 8a, 8a), que en la traducción se resuelven en dos cuartetas y una sextilla arromanzadas («La corza»), tres cuarteras arromanzadas («El hábito»), y tres quintillas con rima a, b, a, a, b – a, b, a, b, a – a, a, b, a, b («La linterna»).

Como se puede apreciar las «Poesías de Mauricio Rollinat» tienden a la extranjerización (en el plano ideológico-cultural y métrico). Paola Masseur, que analiza brevemente la traducción «Los reflejos» en un trabajo sobre la difusión de la poesía francesa en la prensa española, afirma que este poema es «una interpretación o explicación del original, se trata de una aproximación semántico-métrica» (2007: 278; 2010: 159). Si se entiende que la traducción es «interpréter le sens d’un message et manier le langage porteur du sens dans une situation précise de communication» (Delisle, 1992: 22) y que «para interpretar un texto es preciso desarrollar unas competencias de análisis textual con las que se consigue desentrañar el conjunto de relaciones que los distintos enunciados establecen entre sí» (Tricás Preckler, 1994: 153), está clara la preocupación de Reina y Valdivia por proyectar el significado que Rollinat le otorga a sus palabras. Masseur va a más y añade que este es el tipo de versión que suele ofrecer *La Diana* (2007: 278; 2010: 159), si bien alternando entre aproximaciones (más semánticas que formales) y recreaciones poéticas, y no siendo la literalidad el objetivo de los traductores a excepción de la primera versión anónima de Victor Hugo (2007: 285; 2010: 164).

La importancia que tuvieron estas traducciones de Rollinat en la aportación simbolista-decadentista al Modernismo español se refleja en que cuatro de ellas se incluyeron en *La poesía francesa moderna* (1913) de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún: «Las banderas», «Las campanas», «La visita de las sombras» y «Cantos del crepúsculo», que cambia el título al plural. Además, todas las composiciones de Rollinat que aparecen en *La poesía francesa moderna*, a excepción de «La biblioteca», traducida por E. González Martínez, son de Reina y Valdivia.

El transvase lírico de las traducciones de *La Diana*, y en particular de las de Rollinat, hacia la creación original de Reina ya lo subrayó Aguilar Piñal: «Este amplio panorama de literatura extranjera marca un índice de preocupaciones en la renovación literaria, interesantísimo para el desarrollo posterior de la poesía de Reina, que, muy al tanto de todo como director de la revista, y aun traductor, va a sufrir la influencia de todos ellos» (1968: 27). Así fue, y Pardo Bazán que comparó a Reina con Leconte de Lisle («Había en él el espíritu de un parnasiano, de un cincelador de la rima (si no había el estatuario vigor, digno de Fidias, de un Leconte de Lisle)», Pardo Bazán, 28/8/1916: 554), tal y como hizo Juan Ramón en la «Elejía accidental por Don Manuel Reina» de 1905 («nuestro Leconte de Lisle», Jiménez, 1961: 36) y más tarde Eduardo de Ory («era Reina un gran burilador del verso, verdadero artífice de la rima, a quien hubiéramos podido llamar, de admitir comparaciones, el *Leconte de Lisle* español», [1916]: 53), supo ver las influencias de Rollinat en Reina:

Porque todo poeta, si se mira bien, idea belleza, pero belleza peculiar suya, y cuanto más peculiar, mejor.

Así, por ejemplo (y es el primero que se me ocurre), el lírico francés Mauricio Rollinat también idea belleza; ¡cuán distinta de la de Reina, cuán distinta!

Es la belleza de lo horrible, a veces, y otras, la de las visiones de un cerebro enfermo y un alma en pena visitada por el diablo o, al menos, por la sensación continua de la muerte.

Baste un ejemplo, su poemita *Las mariposas*. Es uno de los menos tristes de la colección titulada *Los refugios*, y las describe saliendo radiantes y dulces de los limbos de la crisálida, bebiendo perfumes en la brisa, viajando por el aire, temblando en el cáliz de la flor, perdiendo un poco del polvillo de sus alas al roce del cardo azul, semejantes a florecillas que vuelan, y alegrando los ojos con el reflejo de la pedrería que parece sembrada sobre sus alas.

Pero ¡ay!, he aquí que de pronto la mariposa llamada *Esfinge Atropos* aparece... en su coselete se ve, claramente, la figura de una calavera... y el poeta supone que repite la mariposa: «Tú serás cadáver, tú lo serás...».

Compárese este final pesimista con el bello final de un soneto de Manuel Reina, que no resisto al deseo de transcribir:

Llenó el vergel Apolo de armonía,  
y recostado en suelo floreciente,  
a la margen durmióse de una fuente  
que entre lirios y céspedes corría.  
sale entonces, callada, de la umbría  
desenroscando el cuerpo, una serpiente,  
y un de su corvo, empozoñado diente  
en el pecho del Dios de la poesía.  
Las aves que poblaban la espesura  
a la queja de Apolo dolorosa  
respondieron con gritos de pavora;  
y en la tierra, que ungió la generosa  
sangre de la traidora mordedura,  
vio la primera luz el laurel rosa<sup>423</sup>.

He aquí como la riente fantasía del poeta meridional canta el mito antiguo y le comunica el sentido moderno, delicado, lírico, sentimental (Pardo Bazán, 28/8/1916: 554).

Finalmente, retomando el conjunto de este análisis sobre *La Diana*, sorprende lo pronto que cae en el olvido una revista que inaugura el cambio literario finisecular: «No poco trabajo me costó el conocer la curiosa colección “La Diana”, por ser contadísimas las personas que la conservan. Yo la pude lograr en un viaje que hice a Puente Jenil en Abril de 1914 y merced a la amabilidad de un íntimo amigo de nuestro biografiado, D. Leocadio Santaella (q. e. p. d.), que me la ofreció, conociendo la devoción que siempre tuve por su inmortal paisano» (Ory, [1916]: 31). *La Diana* es una revista fundamental para la renovación poética que mira a Francia y, por tanto, un estudio en profundidad de la misma es suficiente para poner en duda aquellas tesis que ensombrecen su labor:

Nada encuentro en *La Diana* que permita definirla como una revista renovadora, ni relacionarla con el Modernismo. En cuanto a los textos de Baudelaire, Gautier y Poe, y con la leve excepción que supone la ambigua relación de «La Fanfarlo» con el Decadentismo, son irrelevantes, teniendo en cuenta lo que la obra de sus autores ofrecía a una mirada que, yendo más allá de lo curioso, lo

---

<sup>423</sup> Este poema se publicó el 19 de enero de 1901 en *Blanco y Negro*; el 22 de enero de 1901 en *El Defensor de Córdoba*; el 16 de octubre de 1901 en *Málaga Moderna*; y como prólogo al libro *Laureles y rosas* (1905) de Eduardo de Ory (Reina López, 2005b: 847).

misterioso, lo sorprendente y lo romántico, hubiera sintonizado con la novedad modernista (Carnero, 2007: 187).

#### 4.4. Marcos Rafael Blanco Belmonte.

##### 4.4.1. Una vida para emplearla en la literatura.

Marcos Rafael Blanco Belmonte<sup>424</sup> nace en Córdoba el 2 de octubre de 1871, hijo del escritor y farmacéutico Rafael Blanco Criado y de María Luisa Belmonte Cárdenas (hermana de Ricardo Belmonte Cárdenas, político conservador y marqués de Santa Rosa)<sup>425</sup>, hermano del también poeta, traductor y periodista Ricardo Blanco Belmonte<sup>426</sup> y primo de Guillermo Belmonte Müller, tal y como lo evidencia la dedicatoria a dicho hermano de Marcos Rafael, en el poema «Danza macabra» publicado en el *Almanaque del Obispado de Córdoba* (1895): «A mi querido primo Ricardo Blanco Belmonte» (Belmonte Müller, 1895: 91)<sup>427</sup>.

Nace, Blanco Belmonte, en la calle Cardenal Herrero, casa familiar donde el padre tuvo su farmacia, actividad que venía desarrollando en Córdoba desde 1850 (Montis, 1901: 126). La sensibilidad literaria le llega a Blanco Belmonte por medio de un padre que no solo cultiva la ciencia, sino también la literatura, escribiendo cuentos y poesías que publica en la prensa madrileña y cordobesa (Montis, 1901: 126).

Guiado por el oficio familiar, entre 1887 y 1897 estudia Farmacia en Granada y Madrid, pero nunca llega a ejercerla. Su vocación profesional es literaria, traductora y periodística. Es discípulo de Manuel Reina, al que sigue desde muy temprano, como muestra el poema «Mi Musa (Imitación a Manuel Reina)» (*Desde mi celda*, 1895b) y a quien no deja de admirar y homenajear, como ocurre en la antología que le dedica titulada *Sus mejores versos* (Reina, 20/10/1928), llamándole en el prólogo «Príncipe de la Poesía española» (Blanco Belmonte, 20/10/1928: 1)<sup>428</sup>.

---

<sup>424</sup> En ocasiones firma como «Blanco-Belmonte» y en otras sin el guion.

<sup>425</sup> La muerte de su madre marca toda su producción literaria, así lo señala Rodolfo Gil (amigo y compañero periodístico de Blanco Belmonte en *La Unión*): «fotografía instantáneamente la desgracia y a las veces la amada memoria de su madre muerta parece extender un velo de nieblas y de lágrimas sobre muchas de sus composiciones» (1896: II, 98). El duelo de Blanco Belmonte por su madre es notorio, tal y como reza la dedicación del poema «A nuestra Señora de la Sierra, patrona de la ciudad de Cabra (plegaria)»: «Dedicada a la santa memoria de mi idolatrada e inolvidable madre» (*Desde mi celda*, 1895b: 135).

<sup>426</sup> Ambos utilizan seudónimos parecidos, traduciendo su apellido al inglés: Marcos Rafael firma como *M. White* y Ricardo como *Ricardo White*. Ricardo muere el 15 de septiembre de 1921, presidiendo el funeral su sobrino, el hijo de Marcos Rafael (Anónimo, *ABC*, 16/9/1921: 24).

<sup>427</sup> Por tanto, Guillermo Belmonte Müller no es su padre como ha dicho Martín Infante (2017: 148).

<sup>428</sup> Con motivo del fallecimiento de Reina, Blanco Belmonte rinde homenaje a su maestro, recorriendo su vida y obra, en las páginas de *La Ilustración Española y Americana*. De su faceta como político destaca un tema de gran interés para Blanco Belmonte: «y habló, muchos años ha, para implorar de la caridad de los poderes públicos una ley de protección hacia la infancia desvalida, hacia la niñez abandonada, hacia esa triste orfandad que tiene cuna en el arroyo» (22/5/1905: 299). Por su parte,



Su pluma se estrena públicamente en periódicos cordobeses como *Diario de Córdoba*, *El Adalid*, *La Revista Meridional*, *Pepita Jiménez* (Puente Genil) y *La Unión*. En este último, además de redactor, trabaja como director de la «Semana Literaria» de *La Unión*. En 1889 publica sus primeras poesías bajo el título *Al fin mujer* y en 1892 recibe el accésit y la mención honorífica del Certamen científico, literario y artístico, organizado en el Círculo de la Amistad de Córdoba, en el tema histórico de la sección literaria con el poema «Tanto tajo y cuchillada...» (Gil, Rodolfo, 1896, II: 15-18); misma sección y certamen en el que, esta vez en 1895 y organizado por la Sociedad Económica Cordobesa de Amigos del País, vuelve a alcanzar otro accésit con el poema «Le gálib ille Alláh», y en la sección de Ciencias morales y políticas recibe un nuevo accésit por su escrito «Medios que deberán emplearse para restablecer en Córdoba la industria de la seda» (Gil, Rodolfo, 1896, II: 15-30).

En 1894 su composición «La Torre de la Malmuerta» es premiada, junto a «La mujer» de Narciso Díaz Escobar y «Séneca» de Rodolfo Gil, en el Certamen de *La Unión*, tres poemas que el mismo diario publica ese año en un único folleto (Díaz Escobar, Gil y Blanco Belmonte, 1894); además, «Dos rosas», «Dios» e «Invitación a la poesía» (recogida todas en *Desde mi celda*, 1895b; «Dos rosas» publicada con el título «Dos flores») obtienen el premio de honor en los Juegos Florales de Cádiz y Linares (Gil, Rodolfo, 1896, II: 69) y se recogen en libro con el título *Dos Rosas. Dios. Invitación a la poesía*. Anterior a esta obra publica el poemario *Laureles*<sup>429</sup>.

En 1895, con su nombre y, entre paréntesis, el seudónimo *Fray Azogue*, sale a la luz *Desde mi celda. Cuentos, miniaturas, bocetos y legendarias*, libro de cuentos y poemas; y, junto a Rodolfo Gil, es autor de *La Mezquita-Aljama. La Mezquita de Córdoba* (Gil y Blanco Belmonte, 1895), con una carta-prólogo de Manuel Reina<sup>430</sup>. En este año recibe un premio por una oda religiosa en el Primer Certamen científico-literario de Cabra (Córdoba) (Gil, Rodolfo, 1896, II: 35-36)<sup>431</sup>, y estrena con éxito en el Gran Teatro de Córdoba el drama, en un acto y en prosa, titulado *Beso de Judas* (1895a), una pieza que para Rodolfo Gil «en horas contadas y casi por apuesta, hizo no ha mucho y fue justamente aplaudido en su

---

Reina, además de prologar varios libros de Blanco Belmonte, le dedicó el soneto «La primavera» (*Rayo de sol*): «A M. Blanco Belmonte» (1897b: 56). Al parecer, Reina se dirigía a él cariñosamente por «Blanquito» (Reina López, 2005: 745).

<sup>429</sup> Segura de la Garmilla (1922: 49) fecha erróneamente *La torre de la Malmuerta* en 1895. Respecto a *Laureles*, Rodolfo Gil (1896, II: 98) da noticia de que es anterior a *Dos Rosas*; asimismo, la obra se enumera antes que *Dos Rosas* en la lista de obras publicadas por Blanco Belmonte que aparece al final del libro *Córdoba la Sultana* (Blanco Belmonte y Galindo, 1898: s. p.).

<sup>430</sup> El poema «La Mezquita-Aljama» es de Rodolfo Gil y el de «La Mezquita de Córdoba» de Blanco Belmonte. «La Mezquita de Córdoba» se localiza de igual forma en *Desde mi celda* (1895b).

<sup>431</sup> No se concreta una fecha, pero, igualmente, consiguió reconocimiento poético en certámenes malacitanos (Gil, Rodolfo, 1896, II: 97).

representación» (1896, II: 99). Gil también da cuenta de dos obras publicadas antes de 1896: *Flores de almendro*, *Chispitas* y un estudio histórico de *Don Alonso de Aguilar*, hermano de Gonzalo Fernández de Córdoba<sup>432</sup>.

Entre 1895 y 1900 publica, para la Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas (Librería Paul Ollendorff), las traducciones de los tres volúmenes de la obra de Historia del Teatro de Paul de Saint-Victor: *Las dos carátulas. Los antiguos: Esquilo* ([ca. 1895-1900]), *Las dos carátulas. Los antiguos: Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Calidasa* ([ca. 1895-1900]) y *Las dos carátulas. Los modernos: Shakespeare. El teatro francés desde sus orígenes hasta Beaumarchais* ([1895-1900]); unas traducciones que cobran importancia con el tiempo en Argentina y reflejan que, durante años, se lee a Paul de Saint-Victor a través de Blanco Belmonte: la editorial El Ombú (Buenos Aires), en la colección «Biblioteca de los grandes maestros», las reedita en seis volúmenes (1933), la editorial Juan Gil (Buenos Aires) lo hace en dos tomos y en tres ocasiones (1943; 1947; 1959), y la Librería «El Ateneo» (Buenos Aires) en dos tomos y en dos fechas (1952; 1966).

En 1896 es director del diario *La Unión*, fecha de salida de *Poemas y cuentos azules* (1896c), *Flores de un día. Crónicas* (1896a), libros impresos por este diario, y de la obra en prosa *Negros y azules* (1896b), surgida de otra imprenta cordobesa: la del *Diario de Córdoba*<sup>433</sup>.

En 1897 el compositor cordobés Cipriano Martínez Rücker presenta *Bocetos líricos para piano* (Martínez Rücker, 1897), donde pone música a los poemas «Rayo de luna (Barcarola)», «Bajo la tienda (Kásida)», «Última trova (canto melancólico)» y «¿Dónde está (Agitato)» de Blanco Belmonte (Pellicer, 1897: 160-161; Rodríguez Jiménez, diembre de 1990: 12); además, el poeta cordobés colabora con Martínez Rücker en la serenata para tenor *¡Duerme...Madre!* (Blanco Belmonte y Martínez Rücker, 1898), en *¡Mi Córdoba! Canción española para tenor* (Blanco Belmonte y Martínez Rücker, s. a.) y en *Canción andaluza para tiple* (Blanco Belmonte y Martínez Rücker, s. a.; [ca. 1909]). De la misma manera, en 1898 se publica *Córdoba la Sultana. Paseo cómico-lírico-local en un acto y cinco cuadros*, letra de Blanco Belmonte y música del compositor cordobés Ángel Galindo, «estrenado con

---

<sup>432</sup>Respecto a *Beso de judas*, en el *Catálogo de autores dramáticos andaluces 1800-1897. Volumen II. Tomo 1* (2002: 120) aparece como *El beso de judas*. Aquí me guío por el título, sin artículo, que da Valdenebro (1900: 1538). En cuanto a *Don Alonso de Aguilar*, Rodolfo Gil (1896, II: 181) la define como leyenda, junto a otras de Blanco Belmonte como *La Torre de la Malmuerta*, *Sunna*, *La mano del muerto* y *La única joya*; recogidas todas en *Desde mi celda* (1895b).

<sup>433</sup> En la catalogación de Sánchez Fernández (1996: 19) la fecha de *Flores de un día* es 1896, sin embargo Cejador y Frauca (1919, XI: 34) y Segura de la Garmilla (1922: 49) la datan en 1895; la obra se anuncia también en *Córdoba la Sultana* (Blanco Belmonte y Galindo, 1898: s. p.). Quizá sea la que Gil da como *Flores de almendro*, una obra en prosa (Gil, Rodolfo, 1896, II: 99).

extraordinario éxito en el Gran Teatro de Córdoba el 3 de enero de 1898, por la Compañía de D. Andrés López, dirigida por el maestro D. Cosme Bauza» (Blanco Belmonte y Galindo, 1898: s. p.) a pesar de «las deficiencias y mezquindades con que la Empresa de gastos del Gran Teatro presentó esta obra» (Blanco Belmonte y Galindo, 1898: s. p.)<sup>434</sup>.

El 7 de diciembre de 1899 se casa con Concepción Caro (hija del ingeniero mecánico Antonio Caro Fresneda y de Concepción León Heredia)<sup>435</sup> y se marchan juntos a Madrid (Anónimo, *Diario de Córdoba*, 10/12/1899: [3]), aunque Blanco Belmonte ya vivía en la capital antes de su matrimonio, de ahí que en el *Diario de Córdoba* se refieran a él como «periodista madrileño y antiguo compañero de la prensa local» (Anónimo, *Diario de Córdoba*, 10/12/1899: [3]). Se casa en la iglesia parroquial de Santa Marina, siendo testigo, entre otros, su amigo y maestro Manuel Reina (Anónimo, *El Defensor de Córdoba*, 9/12/1899: [3]). Uno de los hijos de este matrimonio es Rafael Blanco Caro, prestigioso arqueólogo y egiptólogo (Valverde Madrid, 1994: 489-495)<sup>436</sup>.

En Madrid vive en el número 48 de la calle Tenor<sup>437</sup>, colaborando en *Revista de España*, *La Lidia*, *El Gato Negro*, *La Correspondencia de España* y *Raza Española*, y siendo miembro de la Asociación de la Prensa de Madrid (Ossorio y Bernard, 1903: 48). Asimismo, es redactor de diarios como *El Español*, *ABC* (redactor jefe) y *El Imparcial*, del que dirige el suplemento «La vida en el hogar», y de revistas como *La Ilustración Española y Americana*, *La Moda Elegante*, *La Última Moda* y *Blanco y Negro*. Más allá de la prensa cordobesa y madrileña colabora en *Barcelona Cómica* y *El Progreso* (Sevilla), en *Caras y Caretas* (Buenos Aires) como *M. White* (12/2/1927) y en *La Hormiga de Oro. Ilustración Católica* (Barcelona) como *R. de Córdoba* (6/9/1934).

En 1900, cuando pasa a ser redactor numerario de *La Ilustración Española y Americana*, publica la traducción *El ingenio en la historia. Investigaciones y curiosidades acerca de las frases históricas* de Édouard Fournier. En ese año se encuentra trabajando, junto a Rafael Nacarino, en una obra teatral titulada *La Corte del Rey Poeta* y en una zarzuela de costumbres que pensaba ponerle música Martínez Rucker, pero, al parecer, ninguna se llegó a representar; en una carta a Manuel Reina fechada el 1 de agosto de 1900 en Madrid le confiesa:

---

<sup>434</sup> Cejador y Frauca (1919, XI: 34) y Segura de la Garmilla (1922: 49) fechan erróneamente la obra en 1908.

<sup>435</sup> A quien procura seducir con el poema «Anhelos. En el abanico de la bellísima y distinguida Srta. Conchita Caro» (*Desde mi celda*, 1895b).

<sup>436</sup> Blanco Belmonte redacta el epílogo de la obra de su hijo titulada *Un recuerdo del último Faraón en el Museo del Prado (notas arqueológicas y epigráficas)* (1924), con traducción del texto jeroglífico por Ernest Wallis Budge.

<sup>437</sup> En esta casa sufre un robo mientras duerme, robándole ropas y objetos por valor de 500 pesetas (Anónimo, *El Imparcial*, 25/7/1918: 5).

Mi colaborador en *La Corte del Rey Poeta*, es un compañero de redacción, Rafael Nacarino, que firma poco, pero que tiene gracia y conocimiento del mecanismo teatral.

Pensamos terminar *La Corte* y esperar ocasión, si la hubiere, para que sea representada.

En esta semana remitiremos a Martínez Rucker el libro de una zarzuela de costumbres, que por su corte fino y sabor de época, se aparta, según creo, de las majaderías chulesco-sentimentales con que por acá nos obsequian. Muchas esperanzas ciframos en esta obra –hecha casi toda en verso–. Allá veremos cómo la juzga el público.

Antes del estreno, tan pronto como saquemos copia, se la remitiré a Vd. para que me ayude con sus consejos y me ilustre con su opinión (en Reina López, 2005: 1259-1260).

Con el comienzo de siglo empieza a trabajar como traductor para la Editorial Maucci, labor en la que se emplea durante dos décadas: así se suceden *Aventurera* (1902) y *Aventurera, segunda parte* (1904) de Carolina Invernizio, *El emperador Guillermo II* (1906) de Jules Hoche, *Pequeño mundo antiguo* (1911) de Antonio Fogazzaro, *La montaña de oro* ([ca. 1910]), *Los piratas de la Malasia* (1911) y *El hijo del Corsario Rojo* ([ca. 1911]) de Emilio Salgari<sup>438</sup>, *El libro de los amores* ([ca. 1914]) de Salvatore Farina, *En Indochina. Mis cacerías, mis viajes* ([ca. 1912-1924]) del Duque de Montpensier (Ferdinand d'Orléans)<sup>439</sup>, *El océano de fuego. Novela histórica de la Guerra de Cuba* ([ca. 1922]) y *Los misterios del mar indiano. Novela de aventuras científico-fantásticas* ([1925]) de Luigi Motta<sup>440</sup>.

En 1902 da a conocer el volumen de cuentos *Almas de niños* (1902a) y el poemario *Aves sin nido* (1902b), con una poesía-prólogo de Manuel Reina<sup>441</sup>, y el 5 de junio de 1903 estrena

---

<sup>438</sup> *La montaña de oro* aparece ilustrada por el catalán nacido en París Gastón Pujol Hermann, *El hijo del Corsario Rojo* por Alberto della Valle (con las ilustraciones que el artista italiano hizo para el original de Salgari), y *Los piratas de la Malasia* por el barcelonés José Passos Valero. *La montaña de oro* se reedita en Maucci ([ca. 1942]) y Ediciones G. P. ([1958]); y *Los piratas de la Malasia* lo hace en Maucci ([ca. 1925]) y Toray ([ca. 1953]).

<sup>439</sup> Palau y Dulcet (1957, X: 179685) fecha *En Indochina. Mis cacerías, mis viajes* en 1924. Blanco Belmonte, oculto en *R. de Córdoba*, escribe en el *ABC* (Madrid) «El duque de Montpensier en Indo-China. De Saigón a las ruinas de Angkor, en automóvil» (18/1/1925: 40-43), artículo donde cuenta cómo el duque de Montpensier se propuso ir en un coche, construido especialmente para la selva, a las ruinas de Angkor y consiguió así abrir un camino para los futuros turistas. En un momento *R. de Córdoba* hace referencia a la obra *Mis cacerías y mis viajes* del Duque de Montpensier, traducida por su «inseparable compañero Blanco-Belmonte» (41). Este juego es habitual por parte de Blanco Belmonte, lo hace repetidas veces con sus otros nombres. Un juego (un nombre que apela a otro) que se define mejor entre heterónimos que entre seudónimos. También traduce Blanco Belmonte el prefacio de Jean Richepin a la obra del Duque de Montpensier.

<sup>440</sup> La salida de la imprenta de *Los misterios del mar indiano* se anuncia en *El Imparcial* (Anónimo, 6/9/1925: 6). Una reseña más amplia se da en *Literatura Hispano-Americana*, suplemento ilustrado de la revista *España y América* (Anónimo, agosto de 1925: 31).

<sup>441</sup> *Aves sin nido*, aunque se publica en 1902, parece que en 1898 ya estaba preparándose: en *Córdoba la Sultana* se anuncia en «Obras de M. R. Blanco Belmonte» seguida de este mismo título cómic-

en el Teatro Moderno de Madrid y con la compañía de dicho teatro, junto a Luis de Larra (hijo de Mariano José de Larra) y su paisano Julio Pellicer, la zarzuela *La coleta del maestro*, en un acto, dividida en tres cuadros y en prosa, con música del compositor y director de orquesta toledano Guillermo Cereceda e inspirada en la pintura de tema taurino *La muerte del maestro* del pintor sevillano, y director del Museo del Prado, José Villegas Cordero; *La coleta del maestro* es publicada por la Sociedad de Autores Españoles (Larra, Blanco Belmonte y Pellicer, 1903) y por Celestino González (Larra, Blanco Belmonte y Pellicer, 3/9/1903)<sup>442</sup>.

En esta primera década del siglo XX se suceden obras muy diversas: en 1904 refleja sus conocimientos farmacéuticos en *La Botica en Casa. Consejos Higiénicos*, con una segunda edición (1911a); en 1905 publica las traducciones *El amor y el señor Levisham* de H. G. Wells y *Amor triunfante* de Georg Ebers<sup>443</sup>; en 1906 le siguen el libro de poemas *La vida humilde* (1906b), la novela *La casa de Cárdenas (páginas de otras vidas)* (1906a), con ilustraciones del catalán Baldomero Gili y Roig, y el volumen de cuentos *De la tierra española* ([1906]), ilustrado por Gastón Pujol Hermann<sup>444</sup>, además Carrere lo selecciona para su antología modernista *La Corte de los Poetas*; en 1907 se suman las traducciones *La décima musa*, de Georges Ohnet<sup>445</sup>, *Montaraz*, de André Theuriet, y la primera edición del volumen de traducciones poéticas *La poesía en el mundo* ([1907])<sup>446</sup>, así como la novela *La ciencia del dolor* en *El Cuento Semanal* (20/12/1907), con ilustraciones de Juan Francés, novela que se

---

lírico (Blanco Belmonte y Galindo, 1898: s. p.); faltarían, al menos, el epílogo de Blanco Belmonte, fechado en 1902 en la primera edición, y el prólogo de Reina, fechado en 1902 en la segunda edición del libro, que tiene lugar en 1910.

<sup>442</sup> Cejador y Frauca (1919, XI: 34) y Segura de la Garmilla (1922: 49) fechan erróneamente la obra en 1904.

<sup>443</sup> Respecto a la obra de Wells, el nombre del traductor aparece invertido: R. M. Blanco Belmonte. Considero que se trata de Marcos Rafael Blanco Belmonte y hay que diferenciarlo de las traducciones que aparecen firmadas como R. Blanco Belmonte, su hermano y también traductor: Ricardo Blanco Belmonte.

<sup>444</sup> Reseñada y anunciada en *La Lectura. Revista de Ciencias y de Artes* (Anónimo, julio de 1906: 454), *La Moda Elegante* (Anónimo, 6/7/1906: 298; Anónimo, 22/7/1906: 324; Anónimo, 14/9/1906: 408; Anónimo, 14/11/1906: 504; Anónimo, 14/12/1906: 552), *El Liberal* (Larrubiera, 23/7/1906: [1]), *La Época* (Anónimo, 12/7/1906: [3]), *Blanco y Negro* (Anónimo, 30/6/1906: 22) y *Los Dominicales* (Anónimo, 15/6/1906: [3]). Cejador y Frauca (1919, XI: 35), Segura de la Garmilla (1922: 49) y Baquero Goyanes (1949: 198) confirman la fecha.

<sup>445</sup> El libro se publica con fecha de 1907, aunque la data de impresión es octubre de 1906.

<sup>446</sup> He podido fechar la obra por las reseñas en la prensa: *Diario de Córdoba* (Ruiz López, 15/11/1907: [1]; Montis, 24/11/1907: [1]), *El Imparcial* (Anónimo, 22/11/1907: 2), *El Pueblo. Diario republicano de Valencia* (Anónimo, 24/11/1907: [2]), *La Época* (Anónimo, 25/11/1907: [3]), *Nuevo Mundo* (Anónimo, 12/12/1907: [22]). La obra tuvo una segunda edición ([ca. 1913]) que se publicaría a partir de 1913: desde el 30 de abril de 1910 hasta el 30 de marzo de 1913 se anuncia en venta y en las páginas de *La Moda Elegante* la primera edición de *La poesía en el mundo*. Además, en las «Obras del mismo autor» anunciadas en *La patria de mis sueños* (1912) se indica en venta así: «*La poesía en el mundo*, poesías, con ilustraciones y retrato del autor». Indicación clave porque la segunda edición no dispone de retrato del autor, así que hasta 1912 la edición que se comercializa es la primera.

reedita en *Los Contemporáneos* en 1921<sup>447</sup>; en 1908 estrena (en Madrid) y publica el drama *La tierra* (1908a), junto a las traducciones *Mi nuevo coadjutor. Sucesos de la vida de un anciano párroco irlandés* de Patrick A. Sheehan, y *Juan de Agrève* de Eugène Melchior de Vogüé, reeditado cerca de 1925; y en 1909 es el turno de la traducción *Juan Costa o el maestro de aldea* de Antonin Lavergne.

Entre 1910 y 1912 Sucesores de Rivadeneyra reedita la magna obra de Juan Fastenrath titulada *La Walhalla y las glorias de Alemania* (1910, I; 1910, II; 1910, III; 1910, IV; 1910, V; 1910, VI; 1911, VII; 1911, VIII; 1911, XI; 1911, X; 1911, XI; 1911, XII; 1912, XIII, 1912, XIV; 1912, XV), quince volúmenes que Blanco Belmonte prologa<sup>448</sup>.

La segunda década del siglo XX es igualmente prolífica: en 1911 obsequia a sus lectores con el volumen de cuentos *El último cuento azul* ([1911])<sup>449</sup>, el de poemas *Los que miran más allá* (1911b) y *Por la España desconocida. Notas de una excursión a La Alberca, Las Jurdes, Batuecas y Peña de Francia* (1911c), con fotografías del prestigioso Venancio Gombau y textos publicados previamente en *La Ilustración Española y Americana*<sup>450</sup>; posterior a 1911 presenta otro volumen de cuentos titulado *Pues, señor...* (s. a.), libro que al ser publicado por Biblioteca Patria, como *El último cuento azul*, sigue la moralidad católica y la censura eclesiástica<sup>451</sup>; en 1912 continúa con el libro de poemas *La patria de mis sueños* y el 16 de abril de ese año, tras su viaje a Las Hurdes, da una conferencia en la Sociedad Geográfica sobre la situación misérrima de las personas que habitan la comarca (Anónimo, *El Imparcial*, 17/4/1912: 3); en 1913 publica el volumen de crónicas *Pompas de jabón* (1913b), con

---

<sup>447</sup> Cejador y Frauca (1919, XI: 35) y Segura de la Garmilla (1922: 49) fechan erróneamente la obra en 1910.

<sup>448</sup> No se trata, como anota Cejador y Frauca (1919, XI: 34), de una traducción por parte de Blanco Belmonte de *La Walhalla* de Fastenrath, puesto que es una obra en español, sino de un prólogo a cada volumen.

<sup>449</sup> El cuento que da nombre al título «El último cuento azul» se publica en *La Moda Elegante* (Blanco Belmonte, 22/11/1903: 508-512) y en *El Imparcial*, en este último con el seudónimo de M. Weifs (8/4/1909: 4). He localizado la fecha del libro porque lo reseñan o anuncian *Madrid Científico* (Anónimo, 1911: 618), *Revista Católica de Cuestiones Sociales* (X., agosto de 1911: 143), *El Día de Madrid* (Anónimo, 22/9/1911: 3; 25/9/1911: 3), *El Globo* (Anónimo, 23/9/1911: [1]), *España y América* (Anónimo, 1/10/1911: 83), *La Hormiga de Oro. Ilustración Católica* (Anónimo, 7/10/1911b: 159; Severino, 16/12/1911: 199), *La Lectura Dominical* (Anónimo, 7/10/1911a: 645) y *Nuevo Mundo* (Anónimo, 21/12/1911: [13]). Sin embargo, Cejador y Frauca (1919, XI: 35) fecha la obra en 1907 y Segura de la Garmilla (1922: 49) en 1906. Dicho volumen de cuentos tiene una segunda edición (1922b).

<sup>450</sup> En 1991 la Diputación de Salamanca y en 2005 la editorial Maxtor (Valladolid) llevan a cabo, respectivamente, una edición facsimilar.

<sup>451</sup> Aunque Cejador y Frauca (1919, XI: 35) y Segura de la Garmilla (1922: 49) lo datan en 1909 la fecha es posterior a 1911 porque en la misma obra se anuncia ya a la venta *El último cuento azul* (Blanco Belmonte, s. a.: 6). En el inventario de la biblioteca de Ricardo de Montis (Porro Herrera, 1996a: 239) se da 1913 como año aproximado.

ilustraciones de Evaristo Barrio<sup>452</sup>, el poemario *Al sembrar los trigos* (1913a), libro por el que la Real Academia Española le concede el Premio Fastenrath (Anónimo, *El Imparcial*, 17/1/1914: 1), y la novela *Mataruguito*, acompañada del cuento *Hacia el ideal*, en *Los Contemporáneos* (9/5/1913), con ilustraciones de Romero Calvet<sup>453</sup>; en ese mismo año de 1913 la autoría del cordobés aparece, con el seudónimo *R. de Córdoba*, en la antología *Hojas literarias para niños* (1913) de Manuel Ibarz, libro de literatura para niños y bajo supervisión católica que tuvo numerosas reediciones («con licencia de la autoridad eclesiástica» reza la portada); en 1914, fecha en la que su hermana Rafaela se hace monja y pronuncia sus últimos votos en el Convento de las Esclavas de Salamanca (Anónimo, *El Adelanto. Diario de Salamanca*, 3/2/1914: [1]), firma la traducción *Cabezas calientes. Recuerdos del colegio* de Ricardo P. Garrold (Richard Philip Garrold) y, al mismo tiempo, Bruno Portillo y Enrique Vázquez de Aldana lo seleccionan para su *Antología de poetas andaluces*; cerca de 1915 traduce y publica *Gimnasia escolar sin aparatos* ([ca. 1915]) de Jessie H. Bancroft y en 1915 gana un premio literario, consistente en 1500 pesetas, organizado por el diario ovetense *El Carbayón* con el poema «La lanza de Don Quijote» (Anónimo, *El Imparcial*, 7/7/1915: 2)<sup>454</sup>; en 1916, cuando su sobrina María Luisa Hidalgo y Blanco Belmonte se casa con el joven oficial del ejército de operaciones en Marruecos Luis Espinosa Ortiz (Anónimo, *Diario de Córdoba*, 7/2/1916: [2]), descubre la traducción *Autobiografía* (1916) de Benjamin Franklin; en 1917 se muestra autor de otra traducción titulada *La hiena rabiosa* de *Pierre Loti* (seudónimo de Julien Viaud), con una reedición en 1930, y del poema dramático en un acto *La salsa de las perdices*, premiado y estrenado en la «Fiesta de la Poesía» celebrada en el Real Sitio de San Lorenzo; en 1918 publica *Cuando las muñecas regresaron* (1918a), un poema dramático en un acto y en verso; y en 1919 estrena (en Madrid) y recoge en libro el poema dramático en un acto y en verso *Las nietas del Mandarín* (1919b).

Asimismo, trabaja para Sáenz de Jubera, en la colección «Páginas selectas de Literatura Castellana», en antologías de poesía española, como prologuista y recopilador: *Las mejores poesías de Cervantes* (1916a), *Romances escogidos del Duque de Rivas* (1916b), *Las mejores poesías de Góngora* (1918b), y, en dos tomos, *Las mejores poesías patrióticas españolas* (1919a). Tres nuevas obras consiguen laureles para esta fecha: «Aunque sean fieras»,

<sup>452</sup> En el inventario de la biblioteca de Ricardo de Montis (Porro Herrera, 1996a: 239) se fecha en 1913. Sin embargo, Cejador y Frauca (1919, XI: 35) y Segura de la Garmilla (1922: 49) datan la obra en 1914.

<sup>453</sup> Cejador y Frauca (1919, XI: 34) y Segura de la Garmilla (1922: 49) fechan erróneamente *Mataruguito* en 1912.

<sup>454</sup> Cejador y Frauca (1919, XI: 35) y Segura de la Garmilla (1922: 49) fechan un volumen con el título de dicho poema en 1915. En mi búsqueda he localizado otra edición con siete años de diferencia (1922a).

premiado en el concurso de cuentos de *Blanco y Negro* (Anónimo, *Blanco y Negro*, 30/7/1916: 20), los poemas «Romancero de Cervantes», premiado por la Junta del Centenario en 1916, y «Milagros de amor», premiado en el certamen del Centenario Pro Covadonga en 1918 (Segura de la Garmilla, 1922: 49).

De 1919 a 1921 Segura de la Garmilla (1922: 49-50) anuncia una serie de obras que, al no especificar que se publicaron en la prensa, parece que lo hicieron en libro: así, localizo en la prensa el poema dramático en un acto y en verso «Los que hicieron grande a España», (*Blanco y Negro*, 9/11/1919: 19), el cuento «Las vírgenes del Colmenero» (*Raza Española*, n.º 29, 1920: 23), el poema «Las Siete Palabras» (*Blanco y Negro*, 20/3/1921: 19) y la pieza teatral «Ansí oraba la gran reina» (*Blanco y Negro*, 2/10/1921: 16). «Como en los cuentos de hadas. Conseja infantil en un acto y en verso» aparece en *Raza Española* (n.º 8, 1928: 113-114) según González López (2001: 572), pero Segura de la Garmilla fecha la obra en 1920, así como en *La Acción. Diario de La Noche* (Anónimo, 24/2/1920: 4] se anuncia el estreno de una función popular con dicho nombre en el Cinema X y en *El Liberal* (Anónimo, 16/4/1920 [5]) se divulga como espectáculo en Gran Vía.

Cerca de 1920 se puede fechar la traducción *Metamorfosis y transformaciones. Química recreativa sin aparatos al alcance de todos con el auxilio de flores y de los jugos que pueden extraerse de ellas* ([ca. 1920]) de F. Dronne<sup>455</sup>, además del *Himno al ahorro* (Blanco Belmonte y Gómez, [1920-1924]) con letras de Blanco Belmonte y música (para coro de niños y piano) del compositor madrileño Julio Gómez García, premiado en el IV Certamen Nacional del Ahorro de 1924 en Sevilla.

En 1921 llega la traducción *Hombrecitos. Escenas de la vida de colegio* de Ricardo. P. Garrold (Richard Philip Garrold) y el 13 de abril de ese año estrena en Madrid, en el Colegio de las Esclavas del Sagrado Corazón, el ya mencionado poema dramático *Ansí oraba la gran reina*, contando con la participación actoral de las alumnas del colegio, con motivo de una recepción-homenaje a las infantas doña Cristina y doña Beatriz (Anónimo, *La Época*, 12/4/1921: [1]; Anónimo, *La Correspondencia de España*, 14/4/1921: 5; *La Época* anuncia un día antes el evento), obra que, al parecer, también se representó en el Gran Teatro de Córdoba el 7 de enero de 1928 (Cabrera, 3/9/2016: 24).

Al año siguiente es incluido en la antología *Poetas españoles del siglo XX* (1922) de Ramón Segura de la Garmilla, con el poema «¡España!», y de 1922 a 1930 trabaja como traductor para la Editorial Blanca: *Nunca es tarde* ([ca. 1920-1930]) de E. de Montrais, *¡Aquí*

---

<sup>455</sup> La obra se anuncia para adquisición en el Establecimiento Sucursal de La Unión Mercantil en Málaga (Anónimo, *La Unión Ilustrada*, 30/12/1923a: [14]).



*estoy yo!* ([ca. 1922]) y *¡Yo no quería!* ([ca. 1925]) de Jüngst-Raymond, *Al final de la jornada* ([ca. 1922-1930]) de *M. de Colomb* (Madame Joséphine Colomb, apellido del marido y nombre de pluma de Joséphine-Blanche Bouchet), *La novia del teniente* ([ca. 1922-1930]) de *M. del Campfranc* (Maxime du Campfranc, seudónimo de Marie-Simone Coutance), *El hambre y la sed* ([ca. 1922-1930]) de *Mary Floran* (seudónimo de Marie Louise Méliete Augustine Guichard), *Así triunfa la mujer (La hija de mi enemigo – Violeta)* ([ca. 1922-1930]) y *El rincón de la dicha* ([ca. 1930]) de *Étienne Marcel* (seudónimo de Caroline Thuez), *La secretaria del conde* ([ca. 1922-1930]) de Marie Maréchal, *La primavera* (s. a.), *Mientras florezcan los rosales* ([1922])<sup>456</sup>, *Sol* ([ca. 1922]), *El misterio de Kerhir* ([ca. 1924]), *Marcia de Laubly* ([ca. 1925]), *Annunziata* ([ca. 1922-1930]) y *La casa abandonada* ([ca. 1922-1930]) de *Maryan* (seudónimo de Marie-Rosalie-Virginie Cadiou). A estas novelas hay que añadir *Quiero ser marquesa* (1923) de *L. de Kérany* (seudónimo de Marie-Zoé Palasne de Champeaux), donde el traductor no firma como Blanco Belmonte, sino como *R. de Córdoba*<sup>457</sup>.

Sus últimas producciones en libro se acumulan a finales de la tercera década del siglo XX: en 1924 se atreve con un libro de Historia del Arte: *El Greco. Homenaje de recordación y tributo de loa*, ilustrado con láminas de pinturas de El Greco; en 1925 participa en la antología *Por los seres indefensos*, donde también aparecen los hermanos Álvarez Quintero, Jacinto Benavente, Ricardo Codornú, Gregorio Martínez Sierra, José Ortega Munilla, Emilia Pardo Bazán, Juan Pérez Zúñiga, Jacinto Octavio Picón, Emiliano Ramírez Ángel, José Rincón Lazcano, Luis de Val y Antonio Zozaya, publicado por Bailly-Baillière y beneficios íntegros destinados a la Sociedad Protectora de Animales y Plantas de Madrid (Anónimo, *El Imparcial*, 15/5/1925: 7)<sup>458</sup>; en 1927 se suma a la colección «La Novela Interesante.

<sup>456</sup> *El País* da noticia de su publicación (Anónimo, 11/6/1922: 31).

<sup>457</sup> El *ABC* de Madrid (Anónimo, 19/12/1923: 25) anuncia la publicación de la novela *Quiero ser marquesa* de *L. de Kérany*, traducida por *R. de Córdoba*, y señala que la obra es de la misma colección que *Sol* y *¡Aquí estoy yo!*, lo que viene a decir que estas dos novelas se editaron cerca de 1922. También se anuncia *Quiero ser marquesa* en *El sol de Antequera* (Anónimo, 30/12/1923b: 5).

Por otro lado, muchas de estas novelas se reeditaron en la Colección Popular Blanca de Sáenz de Jubera (la BNE da como fecha aproximada 1944). No he localizado *La primavera*, *Quiero ser marquesa*, *La novia del teniente*, *El rincón de la dicha*, *¡Yo no quería!* y *¡Aquí estoy yo!*, pero es probable que también llegaran a publicarse para dicha editorial. La revista *Blanco y Negro* llevó a cabo en un volumen otra edición de *El misterio de Kerhir* (1936) con ilustraciones de Pedro Sánchez, nombrando a Editorial Blanca como publicación original.

<sup>458</sup> Son varias las manifestaciones de Blanco Belmonte en la prensa a favor de la defensa de los animales. Destaco el artículo «Las naciones cultas»: «Ciertamente, las corridas de toros distan muchísimo de ser cátedras destinadas a la educación de los buenos sentimientos. Ciertamente, el martirio de los infelices caballos –que se revuelcan despanzurrados o galopan pisoteándose los intestinos, hechos jirones por el cornúpeto–no es una demostración de amor y de piedad hacia los nobles animales, villanamente sacrificados al final de una vida cansada y laboriosa. A pesar de esto,

Biblioteca para la mujer» de la Editorial B. Bauzá con las traducciones *La provincianita que sueña en un amor* ([1927]) y *Los hombrecitos entrometidos* ([1930]) de Luisa M. Alcott (Louisa May Alcott)<sup>459</sup>; el 20 de octubre de 1928 edita y prologa, en la colección «Los Poetas», una antología de la poesía de Reina titulada *Sus mejores versos*; en 1929 publica *Los adelantados del ideal. Jornadas novelescas* ([1929])<sup>460</sup> y, otra vez con el título *Sus mejores versos*, el 26 de enero de ese año vuelve a editar y prologar, en dicha colección, una antología de la poesía de Rueda; en 1930 da a la luz la traducción *El demonio de mediodía* de Paul Bourget y la obra original *Burbujas (fábulas, consejas, apólogos)* ([1930])<sup>461</sup>; y en 1931 sale a la venta *El maestro Ibarra*, una biografía novelada de Joaquín Ibarra, impresor de la Real Academia Española y de cámara del rey Carlos III, y un estudio de la imprenta en el siglo XVIII, en un homenaje que la Casa Gans en sus bodas de oro decide hacerle al impresor Ibarra y para ello el poeta cordobés utiliza su nombre, pero también los seudónimos *R. de Córdoba* y *M. White*, así con sutil humor se dice en la página anterior al índice: «El texto de este libro-homenaje ha sido redactado por M. R. Blanco Belmonte y sus inseparables compañeros *R. de Córdoba* y *M. White*» (1931: s.p.)<sup>462</sup>.

Durante 1931 y 1935 es redactor de la revista madrileña *Actualidad Hispana*, firmando unas veces con su nombre, otras con seudónimos o iniciales (*B.-B.*, *M. White*, *R. de Córdoba*); en 1933 la editorial Estrella publica una colección titulada «Obras completas», de Blanco Belmonte: ahí se encuentran la novela *El Capitán de las Esmeraldas* (1933b), la tercera edición de *Al sembrar los trigos* (1933a) y otra edición de *La patria de mis sueños* (1933c); y el 3 de mayo de 1936, meses antes de su muerte, se anuncia el relevo de Fernando

---

que constituye motivo sobrado para la reprobación de las corridas de toros, fuerza es convenir en que la llamada fiesta nacional española resulta un entretenimiento casi inocente al lado del boxeo, tal y como Norte-América lo practica. Y si, efectivamente, la afición a las corridas de toros es prueba de atraso mental y psicológico; y si, efectivamente, se ha de considerar ese dato como indicador de falta de cultura y de aliento progresivo, hay que aceptar el argumento con todas sus consecuencias» (*La Ilustración Española y Americana*, 15/7/1910: 19).

<sup>459</sup> *La provinciana que sueña en un amor* se reseña en *El Consultor bibliográfico* (Anónimo, enero de 1927: 85). La editorial Glem (Buenos Aires), en su colección «Biblioteca Corazón» reeditó *Los hombrecitos entrometidos* en 1945. Ambas novelas aparecen anunciadas en *Mundo Gráfico* (Anónimo, 1/1/1930: [42]).

<sup>460</sup> Se anuncia su publicación en la *Revista Católica de Cuestiones Sociales* (Anónimo, septiembre de 1929: 172) y en *La Unión Ilustrada* (Anónimo, 8/9/1929: [3]; Anónimo, 5/11/1929: [1]). Segura de la Garmilla (1922: 49) informa de un tríptico novelesco de 1912 titulado *Los conquistadores del ideal* que, con toda seguridad, confunde con *Los adelantados del ideal*.

<sup>461</sup> La obra pertenece a la colección Biblioteca Universal de la Editorial Hernando. No aparece en el Catálogo de 1929 de la editorial, pero sí en el de 1931: *Catálogo de las Bibliotecas y principales obras de Literatura publicadas por esta casa* (1931: 6).

<sup>462</sup> Ediciones de la Imprenta llevó a cabo una reedición en el 2000 y Turpin Editores en 2014. Ambas ediciones se presentan con la firma original de Blanco Belmonte, eliminando los seudónimos.

Luca de Tena por Blanco Belmonte en la dirección de la revista *Blanco y Negro* (Anónimo, *Blanco y Negro*, 3/5/1936: 50)<sup>463</sup>.

Muere el 26 de noviembre de 1936. Según Jesús Cabrera la Guerra Civil española influye en la muerte de Blanco Belmonte: «Delicado de salud, no pudo superar que uno de sus hijos fuese fusilado por el bando republicano, lo que le provocó el fallecimiento pocos días después a los 67 años de edad» (*ABC*, Córdoba, 3/9/2016: 24). También en el 36, otro de sus hijos, Rafael Blanco Caro, fue encarcelado y perseguido por motivos políticos (Valverde Madrid, 1994: 490). El *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, que yerra en la fecha de la muerte (indica el día y el mes de la muerte del hermano, Ricardo Blanco Belmonte, en 1921), alude a la guerra como causa de la misma: «murió en Madrid el día 15 de septiembre de 1936, víctima incruenta de la guerra» (Anónimo, enero-marzo de 1944: 3).

Como broche a esta biografía, rescato que el 30 de mayo de 1914 en el Círculo de la Amistad de Córdoba, con motivo de la celebración de unos Juegos Florales y haciendo de mantenedor, Blanco Belmonte pronuncia un discurso en verso del que llega a difundir fragmentos con el título «Homenaje a Córdoba» (Blanco Belmonte, *La Ilustración Española y Americana*, 30/5/1914: 338; *El Defensor de Córdoba*, 1/6/1914: [4]; se publica al completo en libro, [1915]). En la parte final de este discurso, titulada «Sursum», deseaba lo siguiente: «Cuando pasen muchos años, si, en mi pueblo idolatrado, / mi humildísima memoria no es ceniza de un pasado / que se pierde en el olvido, todo luto y lobreguez, / yo ambiciono que en mi fosa, esta Madre, a quien venero, / así escriba: “Fue un poeta, buen cristiano y caballero, / que cifró su mejor gloria ¡en llamarse cordobés!”» (Anónimo, *El Imparcial*, 31/5/1914: 2). Hoy en día estas palabras que anhelaba para su lápida, se encuentran, junto a su retrato, en una placa de mármol en la fachada de la casa donde nació, en la calle Cardenal Herrero (antigua calle Puerta del Perdón).

#### 4.4.2. Nacional y cosmopolita: entre la tradición y el progreso.

Blanco Belmonte, como traductor y receptor de estéticas literarias extranjeras que revolucionan el panorama poético español, pone su mirada más allá de las fronteras nacionales, pero esta mirada convive con una concepción tradicional y católica de España que

---

<sup>463</sup> La sustitución se hace en abril, mes en el que *El Siglo Futuro* se hace cargo de esta noticia, errando en el nombre del nuevo director: «*Blanco y Negro* da cuenta a sus lectores, en su último número, de que se ha encargado de la dirección de la revista el notable periodista y poeta don M. Ramón Blanco Belmonte. Sustituye en el cargo a don Fernando Luca de Tena, que ha presentado la dimisión del mismo» (Anónimo, 29/4/1936: 19).

conviene analizar para entender la lógica del creador/traductor. En este sentido, el progreso material y el avance científico van a hacer que el poeta se mueva entre la apertura hacia lo extranjero y el cierre nacional, yendo de un lado a otro.

En la segunda mitad del siglo XIX, el positivismo arraigado en la literatura realista y naturalista enfrenta a los autores que cultivan estas corrientes estéticas con los de pervivencia romántica e idealista. Autores como Núñez de Arce o Emilio Ferrari creyeron que el avance tecnológico traería el fin del misterio, del idealismo, de la belleza y, por tanto, de la poesía. De ahí que no viesen con buenos ojos el protagonismo que estaba cobrando la ciencia en la sociedad. Sin embargo, en oposición a esta postura se situaron Joaquín María Bartrina o Melchor de Palau, advirtiendo que la poesía tenía que encargarse de retratar la labor científica<sup>464</sup>, idea que suscribe Blanco Belmonte con poemas como «Canto al progreso» (*Desde mi celda*, 1895b: 88), «Canto de un cordobés (poesía escrita expresamente para ser dicha ante el fonógrafo Edison, traído a Córdoba por Mr. Hugens)» (*Desde mi celda*, 1895b: 155), «El automóvil» (*La Ilustración Española y Americana*, 8/10/1903: 219)<sup>465</sup>, «A un poste telegráfico» (*La Ilustración Española y Americana*, 15/9/1905: 151; *La vida humilde*, 1906b: 193) o «80-HP» (*La Ilustración Española y Americana*, 22/12/1909: 369).

Blanco Belmonte describe el progreso como la idea que ilumina al hombre. En «A un poste telegráfico»: «¡eres el sostén del pensamiento humano / y arde en tu sien la chispa de la idea!» (*La Ilustración Española y Americana*, 15/9/1905: 151). Y en «El automóvil»: «y así va el automóvil: es la idea / que marcha libre por el orbe entero» (*La Ilustración Española y Americana*, 8-10-1903: 219). El poeta cordobés presenta el progreso como una nueva fe, una nueva religión: «Progreso divinal... ¡bendito seas! / Progreso divinal... ¡yo te bendigo!» («Canto al progreso», *Desde mi celda*, 1895b: 89). Y el templo de la nueva religión es la fábrica: «Son los yunques y fraguas tus altares» («Canto al progreso», *Desde mi celda*, 1895b: 89). De ahí que se refiera a la fábrica abandonada como «Templo cerrado» (*Almanaque de La Ilustración Española y Americana para el año 1909*, 1908b: 59; *La patria de mis sueños*, 1912: 53), un templo sin obreros, «como nidal sin aves» (*Almanaque*, 1908: 59). Además, el progreso libera, se supera a sí mismo (el automóvil vence a la locomotora) y rompe las cadenas: en «El automóvil» se lee «Que el automóvil, rey de los corceles, / es la locomotora redimida / que ha roto las cadenas de los rieles!» (*La Ilustración Española y Americana*, 8/10/1903: 219) y en «80 H-P» acaba el poema con estos mismos versos finales, cambiando el

---

<sup>464</sup> En cuanto a la polémica, existe una bibliografía extensa. Véase Litvak (1980), Palenque (1990a: 53-75), Cano Ballesta (1999) y Schmitz y Bernal Salgado (2003). Para profundizar en la relación entre literatura y ciencia en el siglo XIX, véanse los trabajos de Goñi (2012, 2013, 2018, 2019).

<sup>465</sup> Poema que tuvo muchas publicaciones. Señalo *El Regional* (Almería) (20/11/1903: [3]), *El Cantábrico: Diario de la Mañana* (14/8/1906: [1]) y *El Guadalete* (9/9/1906: [2]).

verbo del último: «rompiendo las cadenas de los rieles!» (*La Ilustración Española y Americana*, 22/12/1909: 369)<sup>466</sup>. Por tanto, el progreso para Blanco Belmonte es idea, salvación y libertad, y está justificado desde el socialismo burgués. El progreso vendrá a mejorar las condiciones del más humilde y hermanar así a todos los hombres:

Yo bendigo tu aliento soberano  
que al refrescar las líbicas arenas  
fue soplo redentor del africano,  
que miró destrozadas sus cadenas  
y llamar pudo a su señor ¡hermano!  
Yo bendigo tus vínculos de acero  
que enlazan las naciones con naciones.

[...]

Cuando al correr la audaz locomotora  
se borren los confines y fronteras  
y del trabajo a la canción sonora  
se estremezcan de gozo las esferas;  
cuando de polo a polo  
se alcance por tus hechos soberanos  
hacer del universo un pueblo solo,  
pueblo trabajador, pueblo de hermanos... («Canto al progreso», *Desde mi celda* 1895b: 89-91).

Aunque su opinión ante el progreso no siempre será tan positiva. Muy pronto el traductor de amplio recorrido y difusor de la cultura extranjera a través de su labor periodística entra en colisión con el conservador dispuesto a que las costumbres foráneas no borren las propias. Así, en el artículo «Crímenes colectivos» denuncia cómo los franceses gritando progreso lapidan la religión católica:

Franceses son los que, alardeando de espíritus libertadores y progresivos, votaron en Francia la separación de la Iglesia y el Estado, cerrando los templos –hogares de las almas, sanatorios de las

---

<sup>466</sup> Como ya he comentado con anterioridad, el artículo del *ABC* (Madrid) titulado «El duque de Montpensier en Indo-China. De Saigón a las ruinas de Angkor, en automóvil» (*R. de Córdoba*, 18/1/1925: 40-43) es un texto que aplaude la marcha y la estela del automóvil. Blanco Belmonte dedicó muchísima tinta a este vehículo, prueba de ello es el artículo «La vuelta al mundo en automóvil» (*R. de Córdoba, Blanco y Negro*, 23/10/1931: 79-84), donde describe el viaje de la rica alemana Clärenore Stinnes alrededor del mundo y en este medio, o las reflexiones que ocupan algunos escritos de «La vida en el hogar» de *El Imparcial*.

conciencias– y «laicificando» escuelas y establecimientos benéficos nacidos al calor de la caridad cristiana.

Para esos hombres la Humanidad es un gran rebaño que solo siente o que solo debe sentir necesidades y deseos de orden exclusivamente material. El progreso, pues, estriba por modo único en que el ganado cuente con mejor establo, con pastos más abundantes, con abrevaderos más cómodos.

Progresar se reduce a disponer de medios de comunicación más rápidos, de mayores elementos para destrozarse a un enemigo, de más fábricas o de nuevos aparatos reveladores de adelanto industrial (*La Moda Elegante*, 30/1/1908: 45).

La misma idea se repite en «Actualidad patriótica», advirtiendo que «en nombre del progreso hay amenazas para la existencia de instituciones benditas» (*La Moda Elegante*, 22/7/1910: 35). Esto hace que Blanco Belmonte desconfíe de la idea de progreso y su reducción materialista. De esta manera, en el artículo «Mujeres artistas» otorga más belleza a la chimenea que al calorífero eléctrico:

La poesía es más poesía cuando canta el ayer que cuando intenta avizorar el mañana. Por eso tiene y tendrá más encantos la obra artística que ensalce las bellezas de la chimenea campesina que la que encomie las ventajas del calorífero eléctrico. Lo progresivo es francamente utilitario y casi nunca poético; lo pasado, muchas veces es inútil, pero casi siempre tiene bellezas y poesía.

Por algo el arte es jardín y no huerto; por algo el lirismo es tierra de rosales en flor y no campo de pan llevar (*R. de Córdoba, La Moda Elegante*, 6/9/1905a: 392-394).

Blanco Belmonte elige una belleza inútil, plenamente modernista, y lamenta una deshumanización del trabajo mecánico, un abandono del sistema artesanal hacia un trabajo en serie que separa al creador del objeto, que abandona la singularidad estética del artesano para hacer un objeto exclusivamente útil. Tal y como observa Lily Litvak: «Ahora las modernas técnicas de producción en masa parecían oponerse radicalmente a cualquier sofisticación artística en los objetos fabricados, pues se centraban en el aspecto utilitario del objeto. Cualquier detalle adicional o superfluo podía encarecer la producción, eliminándose por ello todo detalle ornamental o artístico» (1980: 21). Esta respuesta de Blanco Belmonte coincide con la del *Art Nouveau* que «desarrolló una filosofía entre cuyos postulados figuraba el renacimiento de las artes manuales, de los oficios artísticos y del artesano independiente, así como la reforma de la nueva civilización industrial por medio de una creciente influencia de artistas y artesanos en la nueva sociedad» (Litvak, 1980: 11). En esta línea de «La poesía es más poesía cuando canta el ayer que cuando intenta avizorar el mañana» se fragua su repulsa

hacia el Futurismo: condena su violencia, el hecho de que «el más feo de los automóviles de carreras atesora mayor belleza que el más celebrado de los bajo-relieves de Fidias» (*El Imparcial*, 11/3/1909: 4), la demolición de bibliotecas, museos y monumentos, y, sobre todo, condena el desprecio hacia la mujer.

Su repulsa hacia el Futurismo viene dada por su fuerte defensa de lo tradicional, de lo heredado. En el poema «Alma de golondrina» se representa una carrera entre una golondrina, imagen del arte, la naturaleza y la tradición, y un tren que simboliza «al progreso siempre en marcha» (*La Moda Elegante*, 22/10/1913: 173; *Al sembrar los trigos*, 1913a: 181). Sale vencedor el tren y el poeta se lamenta de una derrota que podría haberse evitado, revelándonos la verdadera identidad de la golondrina, España: «¡Quién como el ave-poeta, / si aprende a tener constancia! / ¡Quién como esa golondrina! / ¡Quién como mi Madre España!» (22/10/1913: 173). La lucha del progreso contra el mundo natural también la recoge en *Por la España desconocida*:

Los vaqueros charros, cabalgando en enjutos caballejos, rondaban las piaras y saludaban gravemente el paso del tren. De vez en cuando, el resoplido de la locomotora y el fragor de los herrajes del convoy, irritando a un toro, le hacía encampanarse en actitud de fiereza retardora, pronto a la acometida, tal vez indignado contra aquel animal que, diariamente, lanzando chispas y turbonadas de humo, y siempre huyendo, invadía la dehesa y turbaba la paz de la torada (1911c: 4).

Este tratamiento del enfrentamiento entre lo natural y el progreso queda muy alejado del poema «A un poste telegráfico», donde la naturaleza no lucha, el árbol cede para convertirse en poste telegráfico: «Y al mirarte sin hojas, sin verdores, / sin nidos y sin pájaros cantores, / tu grandeza se ensancha y señorea» (*La Ilustración Española y Americana*, 15/9/1905: 151).

En el artículo «Al amor de la lumbre», Blanco Belmonte reivindica la tradición frente al progreso, las costumbres españolas frente al hecho de rendirse al ejemplo extranjero y vuelve a condenar los modernos sistemas de calefacción mediante radiadores de vapor de agua porque rompen a la familia que se congregaba en torno al brasero, a la lumbre. Para describir esta situación recurre al símil entre hombres y aves que utiliza hasta la saciedad en sus obras: «Hemos visto el hogar casi a punto de desaparecer; lo que era nido en la época de nuestros abuelos y aun en la de nuestros padres, se trocó modernamente en rama, donde, entre vuelo y vuelo, posaban, como aves de paso, como huéspedes, los hijos y los nietos» (*La Moda Elegante*, 22/1/1918: 28; *La Última Moda*, 25/1/1918: 7-8).

En el artículo «Lección patriótica. En la orilla del Manzanares» hay una exaltación de la lengua española frente a las demás, y en especial el francés, llamativo viniendo de alguien que

traduce sobre todo del francés: «No hay disculpa ni atenuación para el desamor, para la negación de patriotismo que representa el olvido constante y sistemático de la más bella, de la más sublime forma de expresión del espíritu de España» (*La Moda Elegante*, 30/9/1918: 135). Esta reflexión se debe a una noticia que protagonizó el rey Alfonso XIII a propósito de un encuentro con españoles que hablaban en francés y que se recoge en el texto:

Todos los periódicos han referido que, recientemente, S. M. el Rey de España, conversando con españoles, mostró extrañeza al oírlos expresarse en francés; y cómo a título de disculpa alegasen que habían vivido muchos años en la orilla derecha del Sena, el Soberano español replicó, con absoluta sinceridad y con noble inspiración patriótica: «Pues yo he vivido siempre en la orilla derecha del Manzanares» (*La Moda Elegante*, 30/9/1918a: 135).

No es casual que a esta crónica le siga el poema «El orgullo de mi vida», toda una defensa del hecho de sentirse español, con versos como «¡Yo siento el orgullo de ser español!» (*La Moda Elegante*, 30/9/1918b: 135).

Asimismo, Blanco Belmonte carga contra la europeización y el progreso cuando su idea de España está en juego. Muy duro es el artículo titulado «Ya hay un museo de la España que se va», donde advierte que el progreso material está borrando una España:

En él vive y palpita con la fuerza de la evocación y con la magia del Arte, lo pintoresco y lo característico de la España que se fue, de una España que irremediabilmente se extingue y desaparece ante los avances del progreso nivelador y uniformador.

La España de las novelas y de los cuentos de Pereda, Fernán Caballero, Trueba y Emilia Pardo Bazán; la España de Arturo Reyes y de Benito Más y Prat, de Teodoro Llorente, de Concha Espina y de Gabriel y Galán, se ha ido o está en trance de irse para siempre. Hasta ayer, su desaparición, relativamente lenta, se acompasaba al desarrollo de las líneas férreas. La locomotora, facilitando comunicaciones y estableciendo contactos entre humildes pueblecillos y populosas urbes, ahuyentaba lo típico. Los lugareños avergonzábanse del arcaísmo de sus trajes, envidiaban los de las capitales y procuraban «no llamar la atención», renunciando a lo histórico y tradicional, para «ir como todos», a la usanza moderna, acaso más cómoda, pero indiscutiblemente menos atractiva y muy vulgar.

Desde ayer, la desaparición se acelera por momentos. Allí donde no había llegado el ferrocarril, llega diaria y repetidamente el automóvil, y en el automóvil van los mercaderes de antigüedades, y, a la vez que efectúan compras, robustecen con el ejemplo personal y con el de sus acompañantes, la creencia en la necesidad de una igualdad exterior, y el campesino se afirma en la convicción de que le conviene no parecer «paleta», ni «pardillo», ni «Isidro», y renuncia a lo que siempre le



enorgulleció, para convertirse en un obrero más de blusa o de chaqueta perdiendo así rasgos de aspecto genuinamente propio en el orden material, y acaso -como temía el gran novelista Pereda- rasgos y virtudes de su fisonomía moral (*Blanco y Negro*, 3/5/1925: 26-28).

En la misma línea se sitúa el artículo «La casa de Mimí Pinson y otros rincones de Montmartre desaparecen». Esta vez el progreso no dispara a lo castizo español, sino a lo típico francés:

Los «rascacielos» y los propagandistas del cemento armado han vencido a los enamorados de los nidos de antaño [...]. Y todo este mundo de ayer quedará borrado por la piqueta reformadora. Montmartre será, indudablemente, la prolongación europea de la capital más europea que existe, pero... habrá dejado de ser Montmartre. Obra de amor a lo tradicional y a lo típico es, por lo menos, fotografiar y fijar esos rasgos que desaparecen; lamentando que, cuando los artistas se afanan por obtener reconstituciones históricas y por descubrir lo que fue, surjan los innovadores y derrumben lo que es, lo que se va para no volver: pequeñeces, como la de Mimí Pinson (*Blanco y Negro*, 2/10/1926: 32-33).

En 1928 Blanco Belmonte anuncia que la revista *Blanco y Negro* inaugura una sección dedicada a conocer aspectos pintorescos de España y lo justifica de esta manera: «Y resulta, en verdad, empresa interesante y patriótica la de formar ese álbum nacional, poniendo a contribución el esfuerzo de escritores y artistas, que, enamorados del terruño nativo, anhelan perpetuar imágenes de una realidad en peligro de desaparecer ante el incontrastable avance igualitario de la corriente europeizadora» (*Blanco y Negro*, 8/1/1928: 12). El primer artículo, firmado por él, se titula «España pintoresca. Lo típico de Córdoba». Blanco Belmonte ya venía desarrollando esta labor en textos publicados en *La Ilustración Española y Americana* y que, más tarde, se recogieron en *Por la España desconocida* (1911c).

Pero Blanco Belmonte no solo cuestiona el progreso por la pérdida de lo castizo, sino también por la pérdida de la imaginación:

El día en que el hombre coloque el pie sobre el eje de la tierra, habrá obtenido un triunfo científico, pero habrá hollado una bendita ilusión, trocando en mustio recuerdo las lozanías de la esperanza. Cuando no quede un palmo de tierra por recorrer, cuando la audacia de los inventores haya saciado su sed en los manantiales de la Luna y en los lagos de Marte, cuando esté hecho concienzudamente el catastro de lo que ahora se llama infinito, la vida ha de ser de un prosaísmo insoportable y el tedio se erigirá en rey y señor de los mundos (*El Imparcial*, 22/4/1909: 3).

Del mismo modo, utiliza el cuento para cargar contra el progreso. En «El ocaso de la humanidad» (*Blanco y Negro*, 19/5/1918: 9-11) presenta una humanidad erradicada por el progreso científico y, concretamente, el armamentístico<sup>467</sup>; y en «Darwin tenía razón o el invento del doctor Linaza» (*M. White, Blanco y Negro*, 22/11/1925: 24-28) parodia la teoría de la evolución a través de un científico que puede, mediante unos líquidos, volver mono al hombre y viceversa<sup>468</sup>.

Esta actitud crítica y dudosa hacia el progreso contrasta con los artículos en los que desarrolla, con gran conocimiento técnico, los avances científicos. Es el caso de «Cuando el hombre tuvo alas» (*La Ilustración Española y Americana*, 30/10/1903: 243-247; *ibíd.*, 15/11/1910: 283-286; *ibíd.*, 22/11/1910: 291-294), sobre las últimas novedades de la aviación; «Conquistas de la ciencia. Trabajos de un príncipe» (*R. de Córdoba, La Ilustración Española y Americana*, 15/10/1905: 210), sobre los globos sonda; «Ciencia moderna: trabajos del príncipe de Mónaco» (*La Ilustración Española y Americana*, 8/2/1912: 71), donde reseña una conferencia sobre oceanografía; «Como se prueban los aviones y los pilotos» (*M. White, Blanco y Negro*, 23/1/1921: 25); «Divulgaciones científicas: Aprovechamiento de la corriente del golfo. El tren-torpedo aéreo» (*M. White, Blanco y Negro*, 10/9/1933: 219-224); o el prólogo a *La primera vuelta al mundo en el «Graf. Zepelín». 15 agosto-4 septiembre 1929* (1930) del doctor Jerónimo Megías.

En definitiva, Blanco Belmonte es reflejo de un periodo histórico en el que el desarrollo científico provoca esperanzas de mejora social, pero también miedo a perder una idiosincrasia, una cultura que se diluya en Europa. Según Marta Palenque «el progreso puede ser entendido tanto positiva como negativamente; en terminología matemática puede ser ascendente o descendente: a este último es al que llamamos decadencia. Esta no implica, necesariamente, la no creencia en el progreso sino que matiza sus consecuencias» (1990a: 54). Precisamente, el autor cordobés se rebela contra un progreso que, reducido exclusivamente a lo material, convierte su idea de España en un recuerdo, en una reliquia de museo. Así el traductor, el difusor de novedades literarias europeas, el cosmopolita, el progresista se ve enfrentado al defensor de la pureza literaria y lingüística española, al tradicional, al nacional, al conservador.

---

<sup>467</sup> Un cuento que abraza la Ciencia Ficción. Así lo recogen Sainz Cidoncha (1976: 13) y Jaureguizar (2011: 954-955).

<sup>468</sup> Respecto al sistema de citados, cuando en el cuerpo del texto aluda a Blanco Belmonte como autor de alguna cita u obra, no volveré a indicar el nombre entre paréntesis, a no ser que el autor la suscriba con uno de sus seudónimos. Por tanto, cuando en la referencia no aparezca el nombre se entenderá que lo firma como «Marcos Rafael Blanco Belmonte».

4.4.3. La óptica modernista y la construcción de una poética de lo humilde desde la traducción a la creación y viceversa.

4.4.3.1. La antología de un traductor prolífico: *La poesía en el mundo*.

Como se puede apreciar en el recorrido biográfico expuesto anteriormente y en el apéndice de traducciones, Marcos Rafael Blanco Belmonte llega a verter al español gran cantidad de autores de diferentes lenguas atendiendo principalmente a la poesía, el cuento, el ensayo, la novela y el teatro, utilizando, además de su nombre, seudónimos como *R. de Córdoba* o *R. de C.*, *M. White* o *White*, y *Araceli* (este último, al que volveré, cuando traduzca para un público femenino). Su singularidad, respecto a los autores ya analizados, radica en traducir para mujeres lectoras en colecciones de novela y en revistas como *El Imparcial* (suplemento «La vida en el hogar»), *La Moda Elegante* y *La Última Moda*, en las que me detendré más adelante, además de ser un traductor profesional que trabajó para editoriales como Maucci. Su inabarcable producción traductora es equiparable a su estela en este ámbito, siendo el introductor en España de autores de la talla de H. G. Wells, Emilio Salgari o Louisa May Alcott. La omnipresencia traductora de Blanco Belmonte ha llevado a Miguel Herráez a sostener que Julio Cortázar leyó a Edgar Allan Poe «en la edición española de Blanco Belmonte, que fue un gran descubrimiento» (2011: s. p.), pero si se refiere al Blanco Belmonte aquí estudiado, hay que advertir, por un lado, que tras la exhaustiva búsqueda de traducciones no he encontrado ninguna de Poe y, por otro, que las editoriales para las que trabajó Blanco Belmonte contaron con otro traductor para Poe, como es el caso de Maucci: *Historias extraordinarias* (s. a.), traducción de Enrique Leopoldo de Verneuil, y *El doble asesinato de la calle Morgue. El escarabajo de oro. El misterio de María Roget* ([1940]), traducción de Manuel Vallvé.

Otro rasgo a notar como traductor es la defensa de su profesión, así como la defensa de la difusión de la literatura entre naciones, concretamente en el artículo «La fraternidad ibérica» cuestiona que exista una fraternidad poética entre Portugal y España ya que de ningún lado se han preocupado por traducir al otro:

Porque un periodista español, aun cuando tenga el talento de Vicenti y la popularidad de Luis Morote, sea admirador sincero de Guerra Junqueiro, o buen amigo de Bernardino Machado; porque Federico Balart vertiera al castellano media docena de sonetos de Antero de Quental, y Xavier da Cunha trasplantase al portugués, con más cariño que acierto en la elección, dos docenas de poesías de Lamarque de Novaia y de otros escritores andaluces; porque Luciano de Castro mantenga

relaciones epistolares con cuatro escritores españoles, y por algún que otro caso análogo, siempre aislado y siempre sin trascendencia, no es posible en buena lógica lanzarse a afirmar fraternidades poéticas que carecen de realidad. Editorialmente, a título de negocio, se han publicado en Barcelona traducciones de las novelas del insigne Eça de Queiroz, hermano en el Arte de Pedro Antonio de Alarcón y de Alfonso Daudet. Salvo esa hermosura titulada *La ciudad y las sierras*, y con ella *El mandarín*, las demás obras no han logrado llegar al gran público. Entre *Satanela* y *La ilustre Casa de Ramires*, hay miles de ejemplares en favor de Carolina Invernizio, y son más, muchos más, los que prefieren a *Arsenio Lupin*, que los que buscan el *Epistolario de Fadrique Mendes*. De Alicia Pestanha (*Caïel*), que es, en cierto modo, algo como «Fernán Caballero», se han publicado en castellano *Genoveva Montaña*, *Desgarrada* y creo que otra novelita. Es dudoso que los editores hayan cubierto los gastos de la impresión. En fin, de Abel Botelho nos dieron a conocer en nuestro idioma una obra de tal repugnancia, que, al lado de ella, *El señor de Focas* de Lorrain, resulta casi agradable. Portugal ha hecho todavía menos que España en este punto. Valera, Alarcón, Pereda, Palacio Valdés y Leopoldo Alas aguardan aún quien los interprete en portugués. A lo sumo hay traducidos cuatro o seis cuentos o novelas cortas de esos autores. En el teatro, la ignorancia recíproca es total, absoluta. De veinte años a esta parte no recuerdo que se haya representado en España traducción ni adaptación de comedia ni de drama lusitano. Y me aseguran que también en esto, desdichadamente, estamos en paz (*La Ilustración Española y Americana*, 22/9/1912: 163).

En lo que se refiere a la traducción poética, sus composiciones se repartieron en diarios y revistas, siendo, debido a su condición de traductor a sueldo y a la demanda editorial, sus traducciones de prosa las que llegaron a verse en libro, con una única excepción: *La poesía en el mundo. Pensamientos poéticos* ([1907]), publicada por Maucci y con una segunda edición: *La poesía en el mundo. Composiciones de los más famosos poetas extranjeros* ([ca. 1913])<sup>469</sup>. Procedo a un análisis minucioso de esta antología.

---

<sup>469</sup> En la cubierta ambas ediciones mantienen este título, es en la portada donde está la diferencia. Son varias las disparidades entre una edición y otra: en la primera edición, en el primer poema, titulado «Preludio» y original de Blanco Belmonte, aparece el retrato del autor; sin embargo, en la segunda edición se elimina el retrato de Blanco Belmonte. En las dos ediciones se suceden los siguientes retratos (respeto la cita de los nombres): Schiller, Hugo, Tolstói, Sienkiewicz, San Francisco de Asís, León XIII, Guillermo II emperador de Alemania, Reina Elena de Italia, P. J. Beranger, Alfonso Karr, Eça de Queiroz, Sully-Prudhomme, L. Ratisbonne, A. Daudet, Baronesa de Baye, Julio Sandeau, P. Meurice, Richepin, Mendes y Lamartine, pero la fotografía de la Reina de Italia (mujer con corona) de la edición de 1907 es la misma que la de la Baronesa de Baye de la edición de ca. 1913, a la vez que la fotografía de la Reina de Italia de la de ca. 1913 (mujer sin corona) es la misma que la de la Baronesa de Baye de 1907.

La segunda edición es de menos calidad: papel menos resistente que la de 1907, motivos decorativos más simples y repetidos (al contrario de la de 1907: complejos y muy variados), imágenes y fotografías de poca calidad, en comparación con la de 1907. La palabra «índice» se publica con relieve en la primera edición, pero no en la segunda; asimismo, en esta segunda edición aparece solo la palabra «Fin», mientras que en la de 1907 en su lugar aparece un motivo decorativo; y, finalmente, en

Como ya anoté y retomando a Guillén en el hecho de que en una antología «la voluntad de unidad raras veces falla» (2013: 377), al igual que en la antología de Siles hay una voluntad de unidad construida desde el título (*La lira nueva*) para traducir lírica contemporánea extranjera, la antología de Blanco Belmonte, a excepción de los poemas de Friedrich Schiller, del bodhisattva Jizo venerado por el budismo, de San Francisco de Asís, de Pierre-Jean de Béranger, de François Barrillot y de Mijaíl Lérmontov, ofrece traducciones de poetas contemporáneos al lector: Abílio Manuel Guerra Junqueiro, Victor Hugo, Lev Tolstói, Henryk Sienkiewicz, León XIII, Nicolás I de Montenegro, Guillermo II de Alemania, Isabel de Rumanía, Elena de Montenegro, Lucie Félix-Faure Goyau, Iván Turguénev, Potito Porreca Olivieri, Alphonse Karr, José Maria Eça de Queiroz, Raoul Guillard, Georges d'Esparbès, un «L. Carena» no identificado, un «Pierry» no identificado, *Oscar J. Ephner* (seudónimo del catalán Josep Carner), Louis Ratisbonne, un «H. Seguin» no identificado, Adolphe Ribaux, Angèle Maraval-Berthoin, un «F. Parn» no identificado, Alphonse Daudet, Henri Gourdon de Genouillac, Émile Hinzelin, Jean-Marie Guyau, Marie-Béatrice de Baye, un «L. Jussieu» no identificado, Jules Sandeau, Hélène van Zuylen, Paul Meurice, Charles Derennes, Alphonse de Lamartine, etc. Además, da visibilidad a algunos poetas que asientan la modernidad poética como Oscar Wilde, *Sully Prudhomme*, Marie Krysinska, Ernest d'Hervilly<sup>470</sup>, Armand Silvestre, Gabriel Vicaire, Jean Richepin y Catulle Mendès. Una antología que, como la de Siles, recicla poemas publicados en la prensa y en la que destaca, como novedad, el protagonismo de mujeres poetas. Asimismo, un tema recorre y domina la antología: la predilección por los desfavorecidos, en este caso, huérfanos, marginados, trabajadores y pobres, algo que, como señalaré en el siguiente epígrafe, inunda toda la obra (creación y traducción) de Blanco Belmonte.

Siendo una antología en verso llama la atención que buena parte de los originales traducidos sean prosas y que no se informe de tal hecho. Sin embargo, cuando las traducciones se presentan años antes en la prensa sí se anota esta particularidad: «Lágrima femenina (pensamiento en prosa de Catulle Mendés [sic])» (*La Moda Elegante*, 6/6/1903: 248), «Avaricia (pensamiento en prosa de Catulle Mendés [sic])» (*La Moda Elegante*, 14/8/1903: 356), «Los tres gusanos (pensamiento de una narración en prosa de Ephner)» (*La Moda Elegante*, 30/11/1903: 521), «A la puerta del cielo (inspirado en un cuento de Pierry)» (*La Ilustración Española y Americana*, 22/12/1903: 378; *El Defensor de Córdoba*, 24/8/1905:

---

la de 1907 se enumeran las obras de Blanco Belmonte (publicadas y en preparación) y en la cercana a 1913 no.

<sup>470</sup> Aparece como «E. d'Erville», que podría ser el dramaturgo francés Henri d'Erville (1840?-1885) si esa inicial respondiese a Enrique, pero Blanco Belmonte no traduce el nombre del resto de poetas llamados Henri. Lo que invita a pensar que se trata del parnasiano Ernest d'Hervilly.

[3]), «Mi arroyuelo (pensamiento en prosa de Alfonso Karr)» (*R. de Córdoba*, Suplemento de *La Moda Elegante*, 30/1/1904), «Flor de santidad (pensamiento en prosa de C. Mendés [sic])» (*R. de Córdoba*, *La Moda Elegante*, 22/3/1904: 124-125), «Bichito (pensamiento en prosa de Oscar Wilde)» (*La Moda Elegante*, 22/5/1904: 219-220), «La deuda del César (pensamiento de una narración en prosa de Jorge D'Esparbes [sic])» (*R. de Córdoba*, Suplemento de *La Moda Elegante*, 14/7/1904), «Juan sin patria (pensamiento de una narración en prosa de Sienkiewicz [sic])» (*R. de Córdoba*, *La Moda Elegante*, 14/9/1904: 404), «Flor de hidalguía (pensamiento de una narración en prosa de J. D'Esparbés [sic])» (*La Moda Elegante*, 30/9/1904: 424-425), «Limosna (prosa de Iván Tourgueneff [sic])» (*La Ilustración Española y Americana*, 15/10/1904: 218), «La selva encantada (pensamiento de una narración en prosa de H. Gourdon)» (*La Moda Elegante*, 22/10/1904: 461), «Por los caminos... (Prosa de Catulle Mendes [sic])» (Suplemento de *La Moda Elegante*, 30/7/1905) y «La campana de la vida (pensamiento en prosa de Guillermo II, emperador de Alemania)» (Suplemento de *La Moda Elegante*, 14/6/1906). En la antología solo se indica la condición de prosa del original en «La nodriza (pensamiento de una narración en prosa de Eça de Queiroz)» y en «La muerte del Delfín (prosa de A. Daudet)».

Paso a señalar otras traducciones de la antología en las que resulta confusa la autoría original, debido a que la misma cambia en la prensa: «La torre de las oraciones (de Jizo)» se publica antes como «La torre de las oraciones (leyenda japonesa)» (*La Moda Elegante*, 6/7/1905: 328); y «La piedra (de Lermontoff [sic])» primero se presenta como «La piedra (anécdota rusa)» (*R. de Córdoba*, *La Moda Elegante*, 22/1/1904: 29; ídem, *El Correo de Cantabria*, 25/10/1905: [1]) y después como «La piedra (apólogo ruso)» (*R. de Córdoba*, *El Imparcial*, 24/6/1909: 3) y «La piedra (de León Tolstoy [sic])» (*El Diario*, de Orihuela, 10/6/1912: [1]; *El Papa-Moscas*, 9/2/1913: [3]). Entonces, ¿Lérmontov o Tolstói? Lo que sí parece claro es que el original, si es que lo hay, es una prosa: «versificación de M. R. Blanco-Belmonte» (*El Papa-Moscas*, 9/2/1913: [3]).

Más confusión genera «Como el cactus (de J. M. Guyau)». Si en *La poesía en el mundo* se aclara que es una traducción de J. M. Guyau, en *La Moda Elegante* («Como el cactus», 14/4/1905: 159) aparece firmado como poema original del andaluz. En la versión de la revista se concreta el espacio, surge un paisaje del sur, de donde es natural Blanco Belmonte: «En las sierras andaluzas, / en las campiñas alegres, / en los huertos de Levante». Sin embargo, en la versión del libro de traducciones no se especifica un lugar: «En las sierras enriscadas, / en las campiñas alegres, / en los huertos florecidos» ([1907]: 181). De modo que ¿es un poema original del cordobés que se hace pasar por traducción o es una apropiación de un poema de

autor extranjero? Dos caminos posibles aunque, tras una exhaustiva búsqueda, no he podido localizar el original de Guyau<sup>471</sup>.

Por otro lado, los poemas no siguen una línea temporal, sino que parecen agruparse por otros motivos: por ejemplo, los religiosos o los escritos por aristócratas. *El Imparcial* da una explicación al orden de los poemas: «En el libro no van por orden cronológico las composiciones que lo forman. Más bien tuvo por norma el traductor al coleccionarlas ciertas razones ideológicas que imprimen la necesaria armonía al volumen» (Anónimo, 22/11/1907: 2). A esto hay que añadir que el primer poema y el último son originales de Blanco Belmonte: el que sirve de prelude titulado «La ventana abierta» y el que sigue en respuesta a «La tristeza (de Lamartine)» titulado «La alegría (después de haber leído *La tristeza* de Lamartine)», un signo del traductor moderno que entiende la creación y la traducción como la suma de su obra personal<sup>472</sup>.

La prensa ofrece una serie de consideraciones sobre la obra para ayudar a entender su producción. Así, Fernández Bremón, que solo lamenta el título al parecerle «algo extensa la rotulación, por ser el mundo muy ancho, y muchos los idiomas en que se versifica» (*La Ilustración Española y Americana*, 22/11/1907: 299), tras una descripción de la obra, confiesa que «del texto, o sea la adaptación a nuestra métrica, de tan variada colección, ¿necesitamos hacer elogios? La firma de Blanco-Belmonte equivale a un aplauso» (*La Ilustración Española y Americana*, 22/11/1907: 299)<sup>473</sup>. De la misma manera, el *Diario de Córdoba* admira las traducciones de su paisano, recurriendo al tópico de que el mejor traductor de poesía es un poeta: «Solo un gran poeta, un soberano dominador de la forma armoniosa, de la palabra alada que suena a música selecta, podía salir airoso en tan magna como *La poesía en el mundo*» (Ruiz López, 15/11/1907: [1]). En este mismo diario, Ricardo de Montis hace referencia a la traducción domesticadora de Blanco Belmonte, así son «composiciones de los

---

<sup>471</sup> Lo mismo ocurre con «Ambiciones infantiles (pensamiento de Michel Carré)» (*La Ilustración Española y Americana*, 8/1/1908: 14), que, años más tarde, se publica en *El Magisterio Español* (4/1/1934: 148) sin indicar que se trata de una idea original del libretista francés.

<sup>472</sup> Son varios sus libros de creación poética original que intercalan traducciones o versiones. En *Desde mi celda* (1895b) incluye «Canción del desgraciado (traducción del alemán)» y «Kalat al Nosor, inspirado en la leyenda eúskara “Altabizarem cántua”»; en *Aves sin nido* (1902b; 1910): «El violín de Yanko (pensamiento de una narración, en prosa, de Sienkiewicz)»; en *Los que miran más allá* (1911b): «El origen de la muerte (leyenda india)», «La caja de música (pensamiento de una narración en prosa de Catulle Mendés [sic])», «¡Como era en un principio! (apólogo chino)», «Los príncipes (pensamiento de una narración en prosa de Catulle Mendés [sic])» y «Trovas a la brisa (pensamiento de Michel Zamacois)»; en *La patria de mis sueños* (1912): «El cuervo (proverbio ruso)», «Creación (pensamiento de Víctor Hugo)», «El egoísmo (conseja oriental)» y «Manos blancas (parábola india)»; y en *Al sembrar los trigos* (1913a): «La voluntad de Dios (conseja hebraica)».

<sup>473</sup> Para profundizar en la «Crónica general» de José Fernández Bremón en *La Ilustración Española y Americana*, véase Polizzi (2013).

genios que han asombrado al Universo, no traducidas, en el sentido literal de la palabra, sino presentadas, por arte mágico, luciendo el magnífico ropaje del verso clásico y genuinamente español» (*Diario de Córdoba*, 24/11/1907: [1]). Sin embargo, *El Imparcial* ve una traducción extranjerizante:

El Sr. Blanco Belmonte ha esclavizado su brío poético a la letra de los poetas a quienes traduce. No ha querido personalizarse ni ingerir su manera en el estilo ajeno, y con ello ha dado a su labor diafanidad y mérito extraordinarios y ha aventajado a otros traductores españoles que, aun siendo muy notables desnaturalizaron, siquiera fuese para mejorarlo, el estilo de sus traducidos. Quien lea a los poetas traducidos por el Sr. Blanco Belmonte, puede estar seguro de haberlos leído a ellos solos, sin adulteraciones ni adornos extraños.

Es admirable también la pulcritud, el acierto y muy frecuentemente el alto instinto poético con que el Sr. Blanco Belmonte ha sustituido adjetivos y formas de dicción de adaptación difícilísima, encontrando sus correspondientes más apropiados y bellos en nuestro idioma (Anónimo, 22/11/1907: 2).

Ambos métodos, como ocurre en estos poetas cordobeses y según ya adelanté, coexisten. Respecto a la opinión de Montis, reconociendo su acierto en la identificación de traducciones no literales y libres, ya que hay «pensamientos» vertidos de prosa a verso y algún texto «inspirado», habría que aclarar que, en otros poemas, el verso utilizado por Blanco Belmonte responde a su intención, más o menos acertada, de ajustarse al original. Así, como ejemplo, las dos traducciones de *Sully Prudhomme* las resuelve de diferente forma: los originales son dos poemas de estrofas de cuatro versos octosílabos franceses con rima cruzada («Le premier deuil» y «Les vieilles maisons» de *Les Solitudes*, 1869) que pasan a estrofas de cinco versos octosílabos (distinta combinación para estrofas pares e impares; rima abaab, cdcdc, efeef, ghghg, etc.), más una estrofa final de hexasílabos, en el primero («El luto»), y estrofas de cinco versos decasílabos (rima AABAB, CCDCD, etc.) en el segundo («Las casas viejas»). En cuanto al comentario de *El Imparcial* difiero en parte, ya que considero que quien lea a los poetas traducidos, no solo los leerá a ellos, sino también a Blanco Belmonte, debido a la afinidad estética y al estilo o al léxico característico del mismo. Por ejemplo, en «Las casas viejas» traduce «enfants» no por «niños», sino por «pequeñuelos», término más que presente en la obra de Blanco Belmonte; asimismo, elimina elementos del original como «les servantes usées» y añade otros como la presencia de los «padres y abuelos» y los «pobres nidos» de las golondrinas, cuestión esta última que en su poesía está relacionada con los huérfanos y los pobres como destacaré en el siguiente epígrafe:



Je n'aime pas les maisons neuves,  
leur visage est indifférent;  
les anciennes ont l'air de veuves  
qui se souviennent en pleurant.

Les lézardes de leur vieux plâtre  
semblent les rides d'un vieillard;  
leurs vitres au reflet verdâtre  
ont comme un triste et bon regard!

Leurs portes sont hospitalières,  
car ces barrières ont vieilli;  
leurs murailles sont familières  
à force d'avoir accueilli.

Les clefs s'y rouillent aux serrures,  
car les cœurs n'ont plus de secrets;  
le temps y ternit les dorures,  
mais fait ressembler les portraits.

Des voix chères dorment en elles,  
et dans les rideaux des grands lits  
un souffle d'âmes paternelles  
remue encore les anciens plis.

J'aime les âtres noirs de suie,  
d'où l'on entend bruire en l'air  
les hirondelles ou la pluie  
avec le printemps ou l'hiver;

No amo las casas nuevas, lucientes,  
que tienen rostros indiferentes;  
amo las nobles casas vetustas  
que, como viudas siempre dolientes,  
guardan memorias tristes y augustas.

Fingen las grietas de la fachada  
surcos y arrugas en frente honrada,  
y hay en los vidrios esos reflejos  
que sorprendemos en la mirada  
de los benditos y humildes viejos.

Puertas y muros son cual amigos  
que encanecieron siendo testigos  
de mil bondades francas y ciertas:  
ellos brindaron dulces abrigos;  
ellas gozaron estando abiertas.

Perdieron brillo ricas molduras;  
manchó la herrumbre las cerraduras,  
que ni funcionan ni funcionaron,  
pues cual las almas buenas y puras,  
hondos secretos nunca guardaron.

En las alcobas y en los salones,  
entre tapices y cortinones  
y entre damascos y terciopelos,  
encuentran siempre los corazones  
besos de padres, risas de abuelos.

Amo los claustros ennegrecidos  
donde los vientos enfurecidos  
gimen y braman en lucha fiera,  
y en donde cuelga su pobres nidos  
las golondrinas en primavera.

les escaliers que le pied monte  
par des degrés larges et bas  
dont il connaît si bien le compte,  
les ayant creusés de ses pas;

le toit dont fléchissent les pentes;  
le grenier aux ais vermoulus,  
qui fait rêver sous ses charpentes  
à des forêts qui ne sont plus.

J'aime surtout, dans la grand'salle  
où la famille a son foyer,  
la poutre unique, transversale,  
portant le logis tout entier.

Immobile et laborieuse,  
elle soutient comme autrefois  
la race inquiète et rieuse  
qui se fie encore à son bois.

Elle ne rompt pas sous la charge,  
bien que déjà ses flancs ouverts  
sentent leur blessure plus large  
et soient tout criblés par les vers;

par une force qu'on ignore,  
rassemblant ses derniers morceaux,  
le chêne au grand cœur tient encore  
sous la cadence des berceaux;

mais les enfants croissent en âge,  
déjà la poutre plie un peu;  
elle cédera davantage,  
les ingrats la mettront au feu...

Amo los techos apolillados,  
los altos techos artesonados  
cual firmamentos llenos de estrellas,  
y los peldaños que, por usados,  
de muchos pasos conservan huellas.

Y amo, ante todo, la sala hermosa  
que a la familia reunió dichosa  
con las caricias de roja lumbre,  
¡sala bendita que hoy, silenciosa,  
se va rindiendo de pesadumbre!

Allí, en edades que están lejanas,  
respeto hallaron las nobles canas;  
allí nacieron santos cariños,  
y allí, de labios de las ancianas,  
brotaron cuentos para los niños.

Mas ya son viejos los pequeñuelos;  
ya perecieron padres y abuelos,  
y artesonados y ensambladuras,  
al desplomarse, llenan los suelos

como presagio de desventuras.

Et, quand ils l'auront consumée,  
le souvenir de son bienfait  
s'envolera dans sa fumée.  
Elle aura péri tout à fait,

Pronto en el fuego que hay encendido  
darán postrero, débil crujido;  
pronto, muy pronto no serán nada:  
como recuerdo del bien perdido,  
como esperanza ya realizada.

Dans ses restes de toutes sortes  
éparse sous mille autres noms;  
bien morte, car les choses mortes  
ne laissent pas de rejets.

Comme les servantes usées  
s'éteignent dans l'isolement,  
les choses tombent méprisées  
et finissent entièrement.

C'est pourquoi, lorsqu'on livre aux flammes  
les débris des vieilles maisons,  
le rêveur sent brûler des âmes  
dans les bleus éclairs des tisons (*Sully*  
Prudhomme, 1872: 197-200).

Quando entre llamas y entre carbones  
miro los restos de esas mansiones  
que, con respeto, vi envejecer,  
pienso que mueren las ilusiones  
y las benditas resignaciones  
de algo que al mundo no ha de volver  
(Blanco Belmonte, [1907]: 111-113)<sup>474</sup>.

Sin embargo, en «El luto» elige «niños» para «enfants» y hay un intento de ajustarse al fondo y a la forma del original, a pesar de añadidos como la madre que besa al hijo en la primera estrofa, los niños «vestidos de gasas y tules», constricciones que convierten «j'admiraais leurs joyeuses blouses, / dont j'enviaais les carreaux bleus» en «sus blusitas

---

<sup>474</sup> En la traducción «Camino adelante (de Guerra Junqueiro)» («Preludio», *Os Simples*, 1892), a pesar del acercamiento métrico (la parte «Al marchar», mantiene los versos dodecasílabos del original «A caminho», y la parte «Al volver» opta por los decasílabos para aproximarse a los eneasílabos del original «De volta»), Blanco Belmonte deja su singular huella traduciendo «ninhos» (1892: 13) por «chicuelos» ([1907]: 11) y «menino» (1892: 19) por «pequeñuelo» ([1907]: 14). Este sufijo lo utiliza en multitud de ocasiones; así, siguiendo con Guerra Junqueiro, en «El entierro» («Prestito funebre», *Os Simples*) traduce «pequerrucha» (1892: 29) por «muchachuela» (Suplemento de *La Moda Elegante*, 30/7/1904), en «In pulvis» («In Pulvis», *Os Simples*) «netinho» (1892: 40) por «nietezuelo» (ibíd.), y en «El pastor» («O Pastor», *Os Simples*) «ovelhas» (1892: 86) por «ovejuelas» (ibíd.).

azules» para sumar otra prenda como «sus abriguitos de armiños», y el niño que estaba de luto sin saberlo («déjà je portais sa livrée: / j'étais en deuil sans le savoir»; «Así, con librea de duelo, / rendí inconsciente tributo») y llega a aprender lo que significa («¡Al irse mi madre al cielo / aprendí lo que era el luto!»):

En ce temps-là, je me rappelle  
que je ne pouvais concevoir  
pourquoi, se pouvant faire belle,  
ma mère était toujours en noir.

Allá en la infancia serena,  
cuando mi madre querida  
me besaba, dulce y buena,  
yo la recuerdo con pena  
siempre de negro vestida.

Quand s'ouvrait le bahut plein d'ombre,  
j'éprouvais un vague souci  
de voir près d'une robe sombre  
pendre un long voile sombre aussi.

Aun hoy, recuerdo con duelo  
que en el armario sombrío  
guardaba un traje y un velo  
negros, como el traje mío,  
¡cual su dolor sin consuelo!

Le linge, radieux naguère,  
d'un feston noir était ourlé:  
tout ce qu'alors portait ma mère,  
sa tristesse l'avait scellé.

Hasta la ropa que un día  
fue nieve, por la blancura,  
festones negros tenía;  
¡cuanto mi madre vestía,  
lo selló con su amargura!

Sourdement et sans qu'on y pense,  
le noir descend des yeux au coeur;  
il me révélait quelque absence  
d'une interminable longueur.

Lentamente se filtraba  
en mi infantil existencia  
aquel luto que me hablaba  
de una dolorosa ausencia...  
¡de ausencia que no se acaba!

Quand je courais sur les pelouses  
où les enfants mêlaient leurs jeux,  
j'admirais leurs joyeuses blouses,  
dont j'enviais les carreaux bleus;

Y al jugar con otros niños,  
vestidos de gasa y tules,  
yo admiraba, entre cariños,  
sus abriguitos de armiños  
y sus blusitas azules...

car déjà la douleur sacrée  
m'avait posé son crêpe noir,  
déjà je portais sa livrée:

Así, con librea de duelo,  
rendí inconsciente tributo  
a ignorado desconsuelo.

j'étais en deuil sans le savoir (*Sully Prudhomme*, 1872: 208-209).

¡Al irse mi madre al cielo  
aprendí lo que era el luto! (Blanco Belmonte, [1907]: 109-110).

Finalmente, Montis admira el conocimiento profundo de tantas literaturas extranjeras que muestra Blanco Belmonte para el desarrollo de esta obra y, además, advierte su trabajo de primer difusor en España de ciertos autores: «se propone presentar, y ofrecernos con todas sus galas los frutos de los grandes cantores de la Humanidad, desconocidos no ya para el vulgo, sino para gran número de personas ilustradas [...]. Es una obra de vulgarización que viene a difundir la cultura y a llenar un vacío en las letras patrias, las cuales no contaban, hasta ahora, al menos que nosotros sepamos, con un libro semejante» (*Diario de Córdoba*, 24/11/1907: [1]). Y en esta sucesión de aplausos, el *Diario de Córdoba* se hace eco de un artículo, firmado por C. de Batlle en la revista literaria de París *Les Cinq Langues*, donde se elogia el binomio creador/traductor en Blanco Belmonte:

Consagra su esfuerzo a estudiar a los grandes poetas del mundo entero y los vierte fiel y primorosamente al castellano [...]. Leyendo el libro, *La poesía en el mundo*, libro en el que se encuentran las composiciones más tiernas de poetas tan grandes como Hugo, Schiller, Sully Prudhomme, Guillard, Ephner, Lermontoff [*sic*], Lamartine y otros muchos, me he convencido de que Blanco-Belmonte, al traducirlos al castellano conservándoles toda su frescura y todo su sabor, ha demostrado, sin darse cuenta de ello, que les iguala en talento y que se encuentra a su misma altura (Anónimo, 5/1/1908: [1-3]).

#### 4.4.3.2. Un hueco en el Modernismo.

Tal y como le sucede a su primo Belmonte Müller, Blanco Belmonte mantiene posiciones enfrentadas respecto a los postulados modernistas. En una carta, dirigida a Manuel Reina, fechada el 1 de agosto de 1900 en Madrid, a propósito del poema «Canción del azahar», publicado en *Blanco y Negro*, le dice al poeta pontanés:

Salvador Rueda, hablándome de esas estrofas me dijo que veía que yo –como todos los *poetas de hoy*– evolucionaba en el sentido *descubierto por él* hace años. Por poco me alista entre los alumnos de su *escuela*. El pobre Salvador está chiflado y aparenta estarlo más.

Ahora prepara comedias coloristas-modernistas-simbolistas, con tesis y variedad del metro. En la primera obra hay la declaración de amor de una cigarra ¡El delirio!

Hay por aquí una empolladura de niños –Villaespesa, Martínez Sierra y otros– que se apodan modernistas y son tontos completamente. Es delicioso oírles hablar de *vacas crepusculares*, claveles *detonantes*, vírgenes *liliales*, piedras ¡*con alma!*, y muchos más desatinos que ellos afirman, muy convencidos al parecer, que les dan «la impresión justa», «la sensación exacta».

Lo peor del caso es que estos modernistas [¿?] solo copian del Dios Dannunzzio [*sic*] y del profeta Benavente, esa afición estética que distingue a este grupo literario... hasta cierto punto (en Reina López, 2005: 1260).

Blanco Belmonte, ante Reina, toma distancia respecto a Rueda y el Modernismo. Aunque esta opinión, en la intimidad con Reina sobre Rueda, es muy distinta a la que expresa públicamente unos años más tarde (teniendo Rueda setenta y un años) en el preludio de la antología que realiza en la colección «Los Poetas» de la poesía del benaquerío, *Sus mejores versos* (Rueda, 26/1/1929): «el primero, el mayor, el más glorioso de los actuales poetas españoles peninsulares y transatlánticos [...]. No quiso nunca poner cátedra y es Maestro» (Blanco Belmonte, 26/1/1929: 5). Incluso, retomando las palabras de Rueda, insinúa un Darío satélite orbitando en torno al poeta malacitano:

«Cuando cada poeta viva en su propia ley de gravedad estética y se ilumine plenamente con la luz de su meridiano propio...», entonces, muchos que hoy pasan por planetas, quedarán reducidos a lo que verdaderamente son: a satélites, del que les trazó camino de luz. Entonces, a distancia, serenamente, la crítica señalará la influencia ejercida por el maestro; influencia inconfundible y generosa, que dio brillo y apariencias de oro a las alquimias de rapsodas y de versificadores duchos en el artificio de suplir la falta de inspiración cordial con el ejercicio de sus aptitudes miméticas. Cada imitador es un peldaño para realce del trono (Blanco Belmonte, 26/1/1929: 7).

Blanco Belmonte, como se puede apreciar en la carta a Manuel Reina, llega a cuestionar el atardecer modernista, las «vacas crepusculares» son «desatinos». De ahí que él escriba poemas con el crepúsculo de fondo, titulados «Crepuscular» y «Crepúsculo», sin mugidos:

Bello siempre es el sol cuando rutila  
rompiendo de la niebla el blanco velo;  
bello siempre es el sol cuando en el cielo  
luce como de Dios la áurea pupila.  
Pero es más bello el sol cuando escintila  
su albor naciente en matinal desvelo,  
o cuando, en brazos de crespón de duelo,

muere en la tarde plácida y tranquila.  
¡Bello es vivir! La vida es luz radiosa.  
Bella es la juventud esplendorosa.  
¡Bella la edad viril!... Mas, por fortuna,  
como el sol, la existencia es más hermosa  
en la vejez, al borde de la fosa,  
o en la infancia feliz, junto a la cuna! («Crepuscular», *La Ilustración Española y Americana*,  
8/11/1899: 270)

Ruedan las hojas, se nubla el cielo,  
las golondrinas tienden el vuelo,  
tallos y nidos muertos están;  
y cual las rosas de los rosales,  
y cual las aves de los nidales,  
las ilusiones huyen... se van! (*R. de Córdoba*, «Crepúsculo», *Almanaque de La Ilustración para  
el año de 1903*, 1902: 42)<sup>475</sup>.

Sin embargo, en «Los pequeños» (*La Ilustración Española y Americana*, 15/9/1904; *La vida humilde*, 1906b), poema de metro modernista (veinticinco estrofas de seis versos hexadecasílabos, 8 + 8, con acento en tercera y séptima sílaba), donde se hace una enumeración «de esos pobres que son ricos en su humilde pequeñez» (*La vida humilde*, 1906b: 18), es decir, los sembradores, los pescadores, los mineros, etc., y se reconoce la voz de Blanco Belmonte («y del grano pequeñuelo que sembrara el campesino», 1906b: 17), aparece el sonido triste de las esquilas al atardecer: «Y he sentido las esquilas que al tañer en los apriscos / entonaban dulcemente la canción crepuscular» (1906b: 15). Lo mismo sucede en el poema en verso alejandrino «Pastoral»: «Allá en las tardes grises, cuando el otoño muere, / [...] / Ya suenan las esquilas, ya zumban los cencerros» (*La Ilustración Española y Americana*, 30/1/1905: 55)<sup>476</sup>.

---

<sup>475</sup> El tono melancólico se agrava con la ilustración que acompaña al poema: un solitario paisaje rural de Adolf Kaufmann, fechado en 1896.

<sup>476</sup> Blanco Belmonte participa de las esquilas modernistas o las «vacas crepusculares» que se suceden en *La Corte de los Poetas* y de las que renegó: «A lo lejos sollozan temblando las esquilas / de las vacas, que inundan la tarde de tristeza» (en Carrere, 1906: 142), de «Almas paralíticas», en *La paz del sendero* (1904) de Ramón Pérez de Ayala; «El pastor está apoyado / sobre su larga cayada, / mirando al sol de la tarde / de primavera; y las vacas / van por el valle de oro / subiendo hacia la montaña, / al son lejano y dormido / de sus esquilas con lágrimas (en Carrere, 1906: 12-13), de «En la quietud de estos valles», en *Arias tristes* (1903) de Juan Ramón Jiménez; «Tornan por los senderos las ovejas / con sonos melancólicos de esquilas, / que evocan dulces remembranzas viejas / de tardes eglogales y tranquilas» (en Carrere, 1906: 219), de «Tarde», en *Tierra y alma* (1906) de Enrique de Mesa. Una

«Los pequeños» se recopila en la antología modernista *La Corte de los poetas* (1906), junto a otro poema titulado «¡Aún dicen que el pescado es caro!» (*Desde mi celda*, 1895b; *Aves sin nido*, 1902b). En este último, de nuevo, el poeta reivindica la grandeza de los trabajadores más desfavorecidos y olvidados por la fortuna, aquí, pescadores:

Cuatro tablas unidas a una peña  
que borda con espuma el mar rugiente;  
una red, una barca muy pequeña,  
y un chiquitín, rubio y sonriente,  
durmiendo en pobre cuna...  
compendian el amor de los amores,  
la dicha, el bienestar y la fortuna  
de humildes y sencillos pescadores (1895b: 103).

En este sentido, Correa Ramón apunta a una de las peculiaridades de su poesía: «una veta social y humanitaria presente en ella que, sin embargo, faltó con frecuencia en el modernismo español» (2001: 47). Una poesía de fuerte reivindicación social, no exenta de influencias simbolistas.

En el despliegue de una poética no exotista, sencilla y de temas humildes, Blanco Belmonte huye del Modernismo exterior. Así es como aplaude el libro *Mis chiquillos y yo* (1914) de José Rodao, en el prólogo al mismo, porque sus poemas se sostienen en la sencillez lírica y en la exploración de la intimidad familiar (la relación entre un padre y sus hijas): «Un mundo, el mundo interior del cariño íntimo de un espíritu abnegado y bueno, se revelaba en aquellas producciones. Ni torres de marfil, ni delirios de *morfinómanos*, ni descoyuntamientos de modernismo ridículo veíanse en la paz de las poesías que nacieron en el corazón con espontaneidad exuberante» (Blanco Belmonte, 1914: XI)<sup>477</sup>. Sin embargo, práctica contraria

---

estética que, como analicé en el capítulo de Siles, tiene que ver con el cambio que hacia 1905 experimenta el Modernismo español, deteniéndose en motivos como la evocación del campo y de lo humilde, el crepúsculo y la tarde. Así, la tarde tranquila en la naturaleza, que está en *La paz del sendero* (1904) de Pérez de Ayala, también reluce en el poema «Los pequeños» de Blanco Belmonte: «Y he dormido sobre rosas en la huerta cervantina, / y he buscado paz y calma en la tierra salmantina, / más tranquila y amorosa que materno corazón» (*La vida humilde*, 1906b: 16).

<sup>477</sup> Uno de los poemas de José Rodao cuenta cómo sus hijas construyen un belén inverosímil, colocando figuras de diferente tamaño y de cualquier manera. Es por ello que dice: «Por eso han colocado mis hijas las figuras / igual que escriben versos, haciendo mil locuras, / los vates modernistas. ¡Perdónalas Señor!» (1914: 65-66). Otro dardo de Blanco Belmonte hacia los «morfinómanos» se encuentra en una de las crónicas, que bajo el título «Cintas del cinematógrafo», realizó en el suplemento «La vida en el hogar» de *El Imparcial*; en la misma, a propósito de su escrito sobre Jaruko-Sama, esposa de Mutsu-Hito, emperador del Japón, en el que argumenta su calidad



lleva el poema «La princesa lejana» (no siendo el único: en el epígrafe siguiente advertiré creaciones y traducciones en este sentido):

Cual plácida aurora de dulce mañana,  
la cándida virgen, de tierra lejana,  
vendrá a nuestra tierra buscando otro hogar;  
vendrá como el ave que baja del cielo  
y en busca del nido detiene su vuelo  
y entona en el nido gozoso cantar,

¡Benditos los sueños que sueñan altivas  
las nobles princesas, alondras cautivas  
en jaulas labradas con regio primor!  
¡Benditos los sueños que sueñan dichosas  
las vírgenes puras que surgen hermosas  
cual flores de vida, cual rosas de amor!

La rubia Walkyria medita serena,  
sus manos que tienen blancor de azucena  
deshojan un lirio nacido en el Rhin,  
y, acaso, mirando los flecos de espuma,  
aguarda que llegue rompiendo la bruma  
el rudo Sigfredo o el bravo Lohengrin.

Velada por nieblas que el Támesis llora,  
tal vez, dando al viento su risa sonora,  
la blanca Princesa se encuentra en Albión,  
y piensa en los cielos por siempre radiantes,  
y en astros de fuego, y en huertos fragantes  
que llena de incienso la flor del limón.

---

poética, anuncia su candidatura al premio Nobel y la próxima publicación de sus obras completas e informa del dominio en Japón de las poetas sobre los poetas, expone ese malestar con el Decadentismo: «Un crítico yanqui ha dicho que los poemas de la esposa del Mikado tienen la brillantez del cielo, el perfume de las flores y la ternura suave de las hijas del Japón. Si así es, merecería un aplauso la Academia sueca, colocando el ramo de purezas de “yuki” sobre los artificiosos “bouquets” de fiebres, insomnios y delirios de decadentistas alcohólicos y morfinómanos» (30/5/1907a: 3).

Quizás la Princesa, cual tierna paloma,  
arrulla en Venecia, detiéndose en Roma  
o admira de Grecia la augusta altivez.  
¡Quién sabe si ostenta sus dulces hechizos  
mirando risueña los lagos suizos,  
las nieves de Rusia o el Práter vienés!

Yo sé que entre pompas y regios blasones  
hoy vuelan alegres: ternuras, pasiones  
y anhelos de dicha que se abren en flor;  
yo sé que hay princesas en tierras remotas  
que aguardan inquietas las frases ignotas  
del himno triunfante que rima el Amor.

Muy pronto, en las alas de un rayo de luna,  
por raro conjuro de extraña fortuna,  
la insigne Princesa vendrá a nuestro hogar:  
y todas las flores que da nuestro suelo,  
y todos los astros que esmaltan el cielo,  
perfumes y luces le habrán de brindar.

Y acaso, más tristes que alondras cautivas,  
las nobles princesas que sueñan altivas  
en Roma y en Londres, en Viena y Berlín,  
sintiendo esperanzas deshechas y rotas  
allá en los jardines de tierras remotas  
suspiren con pena por este jardín.

Vendrá la Princesa de tierra lejana;  
vendrá como aurora de dulce mañana  
teñida de grana la mágica faz.

Princesa de amores que vienes del cielo:  
¡Dios ponga en tus manos sublime consuelo!

¡Dios ponga en tus manos tesoros de paz! (*La Ilustración Española y Americana*, 15/11/1905: 294)<sup>478</sup>

La presencia de Richard Wagner se extiende de este poema a la traducción «Parsifal: la traición de Klingsor» (*La Ilustración Española y Americana*, 22/12/1913: 377), acto primero del libreto (escrito por Wagner) de *Parsifal*, ópera estrenada en 1882; la traducción se acompaña de un resumen del libreto completo firmada con una X bajo la que quizá se encuentre Blanco Belmonte. Ambos textos (poema y traducción) no hacen sino confirmar la fuerza del compositor alemán en el Modernismo, «il magistero di Wagner e la rinascita del mito» (Allegra, 1982: 81-84)<sup>479</sup>.

«La princesa lejana» se recoge en dos antologías actuales de poesía modernista: *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Antología* (2004), de Amelina Correa Ramón, y *Antología de la poesía modernista española* (2008), de Almudena del Olmo Iturriarte y Francisco J. Díaz Castro. Sobre el mismo señala Correa Ramón que «conjuga formas métricas típicamente modernistas, como el dodecasílabo dividido en dos hemistiquios isosilábicos, con temáticas de igual procedencia, como la de la propia princesa que da título a la composición, o las marcadas influencias wagnerianas, tan deudoras de su momento cultural» (2001: 49). Y Olmo Iturriarte y Díaz Castro ven en la obra poética de Blanco Belmonte «ciertos impulsos de renovación formal y la asunción de algunos motivos temáticos característicos del modernismo más exteriorizante: el ritmo de arte mayor dodecasílabo, las princesas wagnerianas, los joyeles evocadores del pasado o el exotismo islámico» (2008: 172).

Olmo Iturriarte y Díaz Castro hacen referencia a la atracción por el mundo del islam, así como en la antología de Correa Ramón aparecen dos sonetos del grupo «Joyas del juglar», el segundo titulado «Mi guzla». El exotismo islámico de Blanco Belmonte es un exotismo, tomando palabras de Lily Litvak, «hacia dentro». No hay que olvidar que Blanco Belmonte nació y vivió en la calle Cardenal Herrero, frente a la Puerta del Perdón de la Mezquita de

---

<sup>478</sup> En la versión de *Al sembrar los trigos* (1913a) cambian varios versos: «el bravo Sigfredo o el rubio Lohengrin», «y todas las flores que alegran el suelo», «vendrá cual destello de dulce mañana», «teñida de rosa la mágica faz» y «Princesa de amores que llegas del cielo» (143-146).

<sup>479</sup> Con motivo del estreno de *Parsifal* el 1 de enero de 1914 en todos los grandes teatros líricos (en 1914 terminaba la exclusividad de representación, por deseo de Wagner, en el Teatro de Bayreuth), el número XLVII de *La Ilustración Española y Americana* (22/12/1913) se dedicó a *Parsifal*: junto a la traducción de Blanco Belmonte y el resumen del libreto aparecen los textos «La leyenda» por Carlos Luis de Cuenca, «La partitura» por Conrado del Campo, y «Decoraciones y tramoya» por Amalio Fernández, además de las imágenes de los decorados que Amalio Fernández preparó para el estreno en el Teatro Real. Como anécdota, el Gran Teatre del Liceu se antepuso al resto de teatros programando la puesta en escena para el 31 de diciembre de 1913 a las 23:00, justificándose en el adelanto de la hora en España, siendo en Alemania las 00:00 del 1 de enero de 1914.

Córdoba. Así, la relación entre los escritores finiseculares y la Alhambra que estudia Litvak es la misma que se da entre Blanco Belmonte y la Mezquita:

En la revalorización de Oriente, la Granada mora cumplía varios propósitos. Satisfacía los deseos de escapismo, de llegar a lo remoto y lo distinto, y permitía a los españoles, a la vez, ponerse en contacto con sus propias raíces. Posibilitaba el escape a lo lejano, complementándolo con el distanciamiento hacia dentro, en el interior del país propio, buscando en los orígenes una nobleza que la Europa contemporánea no ofrecía. Era Granada una página cerrada del pasado, sin comunicación con el presente, que permitía una reconstrucción fabulosa, legendaria y antihistórica, estimulada por la imaginación poética. Así, la Granada de los Abencerrajes llegó a ser tan exótica como el mundo musulmán, pero el español se ilusionaba sintiéndose en relación con ella y remoto heredero de sus prestigios (1985: 35).

En el poema «Mi guzla» conviven el pasado musulmán de la Mezquita y su presente cristiano, con ecos de la rima VII de Bécquer:

En oscuro rincón de la Mezquita  
que al beso de la Cruz se hizo cristiana,  
he encontrado una guzla musulmana  
donde un alma de ayer vive y palpita.

Cuando sus cuerdas la emoción agita,  
brotó en ellas la estrofa soberana,  
que junta a la entereza castellana  
la oriental languidez del islamita.

Es trova por su mágica ternura,  
y es oración por su bendito anhelo,  
lo que mi guzla en su temblor murmura.  
Pero al tender, como la alondra, el vuelo,  
sea salve, bendición, romance o sura,  
¡es latido de fe que sube al cielo! (*Al sembrar los trigos*, 1913a: 200-201)<sup>480</sup>

---

<sup>480</sup> El poema se publica el 30 de mayo de 1913 en *La Ilustración Española y Americana* (355). En *Al sembrar los trigos* (1913a) aparece como segundo soneto del conjunto «Las joyas del juglar»; en el primer soneto, recogido también en *La Ilustración Española y Americana* (R. de Córdoba, 22/1/1911: 30), la tradición del poeta, las joyas del juglar, la herencia y las raíces la forman tanto elementos cristianos como musulmanes: «Guardo en mi hogar cual trozos de la Historia / [...] / Un Cristo que un oscuro imaginero / talló para el adorno de algún coro, / una tizona de templado acero, // un jirón de

El ángulo oscuro del salón de la rima de Bécquer se traslada a un «oscuro rincón de la Mezquita» y el arpa se sustituye por la guzla musulmana. Así termina la espera a que alguien despierte el alma del instrumento de la rima del poeta sevillano. Un nuevo dueño rescata al instrumento del olvido, lo encuentra y lo saca del oscuro rincón. La guzla del musulmán ahora pertenece al cristiano: «lo que mi guzla en su temblor murmura».

«Mi guzla» es una reelaboración de otro poema de Blanco Belmonte titulado «La guzla» (*Desde mi celda*, 1895b) para acercarlo a la rima VII de Bécquer<sup>481</sup>. La diferencia de los títulos es crucial: «La guzla» pertenece al musulmán, suena un pasado árabe, de ahí que se diga «con dulce melancolía / la guzla mora se oye vibrar» (1895b: 167) y se describa así: «Queja doliente, lánguido lloro, / triste suspiro de Abderramán, / postrer gemido del pueblo moro... / eso es la guzla del musulmán» (1895b: 167). Sin embargo, «Mi guzla» es una apropiación de la guzla del musulmán pasado y vencido por parte del cristiano presente y vencedor (la Mezquita «que al beso de la Cruz se hizo cristiana» y la guzla «que junta a la entereza castellana / la oriental languidez del islamita»). No hay nada que lamentar, solo celebración y victoria, por eso cuando la guzla la tañe el cristiano la «emoción agita», es «mágica ternura», «bendito anhelo», «¡es latido de fe que sube al cielo!».

Como se puede leer, la huida «hacia dentro», el contacto con las «propias raíces», en Blanco Belmonte se presenta desde el orgullo histórico del vencedor. Igual ocurre al final de la quinta casida del poema «La Mezquita de Córdoba», titulada con toda la intención «No hay más Dios que Dios»:

Por la Mezquita siglos pasaron,  
por la Mezquita reyes cruzaron  
de gloria en pos;  
y en el recinto de la Mezquita  
vio el islamita:  
su Dios, vencido por otro Dios! (*Desde mi celda*, 1895b: 74)<sup>482</sup>

---

bandera –sol de oro–, / un vetusto ejemplar del *Romancero*, / y una guzla que fue de un jeque moro (1913a: 199-200).

<sup>481</sup> En *Desde mi celda*, hay más alusiones a la guzla. En «Mi musa (imitación a Manuel Reina)» escribe: «mi musa no es un eco de dulce melodía, / es nota que en la guzla brotar hiciera un día / la vieja raza mora» (1895b: 171). Además, el final del poema «Invitación a la poesía» (1895b: 122-123) guarda cierta semejanza tanto con «Mi guzla» como con «La guzla».

<sup>482</sup> Blanco-Belmonte se ocupa de *La Mezquita de Córdoba*, a lo largo de cinco casidas. El poema también se publicó, como anticipé en la biografía, en un volumen titulado *La Mezquita Aljama. La*

Litvak anota otra característica del exotismo islámico que, en seguida, pondrá en relación con Blanco Belmonte:

El cuadro exótico no es realista. Está compuesto por elementos subordinados a la visión. Tiene una función trascendente; el desplazar al lector en el tiempo y fuera del tiempo, en el espacio y fuera del espacio. La experiencia proviene de un cierto misticismo, pero materialista y estrictamente humano [...]. La impresión literaria del exotismo, reposará en un proceso constante de superposición y de fusión entre lo visual, lo descriptivo, lo pintoresco, por una parte, y lo mental, lo imaginado, lo soñado, por otra.

Estas características retóricas proporcionan al exotismo musulmán del fin de siglo un cariz peculiar. Se intenta proporcionar datos verdaderos, pero estos se filtran por la ensoñación y la fantasía (1985: 26-27).

Así, como ejemplo, recurre al poema «La Alhambra» de Manuel Reina<sup>483</sup> y, en cita a pie de página, a «La Mezquita de Córdoba» de Blanco Belmonte para tratar el proceso de idealización de la imagen del edificio: «Nunca es descrito con realismo, sino siempre a base de un vocabulario que intenta expresar una visión fantástica, una invitación al sueño. La arquitectura que se detalla sufre una especie de modificación mágica, en gran parte debido a que las descripciones evitan la fraseología corriente o banal y se llenan de notaciones de riqueza y de alusiones a materiales frágiles y preciosos» (1985: 38). Efectivamente, en cualquier fragmento de «La Mezquita de Córdoba» se puede apreciar lo expuesto por Litvak:

Jardín de piedra lleno de flores,  
iris de tonos deslumbradores,  
selva de mármol, sueño de ondinas  
donde columnas alabastrinas  
juntan airosas sus capiteles  
de fino encaje (fragmento de la segunda casida: «Là illàh ill allàh», 1895: 70)

---

*Mezquita de Córdoba* (1895), compartiendo autoría con Rodolfo Gil, y en *La Ilustración Española y Americana* (15/11/1900: 286-287).

<sup>483</sup> «El palacio árabe / es un sueño fantástico y sublime / urna de primorosas filigranas / el fondo de brillantes acuarelas / ramo divino de azucenas pálidas» (Reina, *La Ilustración Española y Americana*, 22/2/1881: 114-115). Sobre este poema señala Litvak: «La ensoñación que forma el ambiente de la composición, aligera los elementos de su peso ontológico, los desnuda de su materialidad, hasta convertirlos casi en fantasía. Se percibe entonces la Alhambra, transformada en pura esencia aérea, un espejismo que por momento efectúa una suspensión temporal y espacial. Llega a ser no algo real, sino signo de sueños, de cuentos, reflejos que se dispersan en la transparencia del aire y se abren a un ultramundo maravilloso» (1985: 38-41).

Flotan las sombras como alquiceles,  
 y de pilastras y chapiteles,  
 y de amplias naves,  
 y de arquivadas,  
 y de labores  
 hechas de encaje fino y sutil,  
 brotan mil luces de mil colores,  
 luces que rompen sus resplandores  
 en jaspe y oro, cedro y marfil.  
 Y las columnas bellas, labradas  
 en Geb-Elvira y en Macäel,  
 semejan súras petrificadas,  
 súras sagradas  
 que alzó al Profeta su pueblo fiel  
 Fingen las sombras danza de huríes  
 y los Imanes y los Fakíes  
 desde el mimbar,  
 con dulce acento,  
 con voz pausada como un lamento  
 rezan las súras del *Al Dohar* (fragmento de la cuarta casida: «Al Dohar», 1895: 73)<sup>484</sup>.

Vistos todos estos ingredientes en la obra de Blanco Belmonte, hay que decir que, aun así, Ricardo de Montis lo excluye del Modernismo: «Entre la juventud literaria que vale, que piensa *alto* y siente *hondo* y que escribe con irreprochable corrección, sin haber sido arrastrada por las corrientes del modernismo, ocupa uno de los primeros lugares el laborioso y meritísimo cordobés Blanco Belmonte» (*Diario de Córdoba*, 24/11/1907: [1]). Desde luego, si se entiende el Modernismo como la escuela de Rubén Darío, Blanco Belmonte no se dejó arrastrar por esa corriente. También Fernández Bremón, en un giro ambiguo, no ve un carácter modernista en Blanco Belmonte, sino moderno; así, a propósito de *La vida humilde*,

---

<sup>484</sup> Un exotismo, diferente al islámico o al llamado «hacia adentro», se aprecia en el poema «Crisantemos»: «Llegaron de unas comarcas / abiertas a los ensueños; / peregrinos del Oriente/ –cual soñadores eternos–, / en un martirio de angustia / fueron rizando sus pétalos, / que, al desflecarse en fragancia, / piensan en tierras de fuego, / donde hay culto de cariño / que ampara a los crisantemos» (*La Ilustración Española y Americana*, 8/11/1908: 270). Y en «Flor de loto»: «Lejos, muy lejos, allá en Oriente, / donde el sol nace resplandeciente, / donde es la vida sueño de amor, / donde no muere la primavera, / sobre las flores de la ribera / surge del loto la dulce flor / [...] /. ¡En los latidos de almas inquietas / nacen y mueren almas poetas, / que son hermanas del loto en flor!» (*La Ilustración Española y Americana*, 30/1/1909: 67). Dos flores tan «olidas» por el Modernismo.

señala su «estilo firme, en metros variadísimos, rico vocabulario y ritmo siempre musical, como lo siente nuestro oído después de Zorrilla, no con disonancias modernistas, siendo modernos su estilo y sus tendencias, aunque no me gusta emplear ese adjetivo, que dentro de nada para los futuros lectores será ridículo» (*La Ilustración Española y Americana*, 22/6/1906: 410).

Para entender el posicionamiento estético del autor cordobés en el periodo finisecular es clave su artículo «El fin del arte», donde expresa la finalidad del arte, es decir, un arte que responda al espíritu moderno, rebelde y que no se ancle en el pasado:

¿Cuál es ese fin? Declaro honradamente que a mi juicio es la creación de obra que responda a las necesidades del espíritu moderno y a las exigencias del momento actual. Si los anarquistas del Arte vienen a edificar sobre las ruinas de un pasado... ¡bien venidos sean! Más que de las pobres concepciones engendradas por la rutina, y antes que de los frutos secos de los cultivadores de rancias leyendas, estamos menesterosos de aire oxigenado, de plena luz, de orientaciones atrevidas, de revolucionarios heroicos. Decía Hervé que algunas existencias de menos eran bastante para cambiar la marcha de la Historia. Pues bien, borremos del libro de nuestra inteligencia unas docenas de vidas menguadas y habremos modificado la marcha del Arte. El Arte nuevo, el Arte joven, nuestro Arte, ha de ser hoy homicida. Tal vez no falte quien nos crea locos. ¡Qué importa! Traubat dijo que en el mundo los que no son locos son peores que locos (Blanco Belmonte, *Juventud*, 10/10/1901: 22).

#### 4.4.3.3. Traducir una poética.

La mayor parte de la producción literaria de Blanco Belmonte se ocupa de dar voz a los más desfavorecidos y humildes: huérfanos, enfermos, mendigos, campesinos, pastores, obreros, etc. Su interés por los desgraciados, debido al concepto de caridad de la ideología cristiano-burguesa<sup>485</sup>, lo lleva no solo a crear, sino a seleccionar obras de autores extranjeros

---

<sup>485</sup> En *La Moda Elegante* y en «La vida en el hogar» de *El Imparcial* son constantes sus crónicas, artículos y narraciones en torno a la caridad de los nobles y la clase burguesa alta con respecto a los pobres. De ahí que Gullón afirme que la poética de Blanco Belmonte «desde un regeneracionismo conservador y sentimental, se ofrece como alternativa a los primeros brotes de socialismo utópico» (1993, I: 187). Fernández Bremón, a propósito de *La vida humilde*, afirma que «es un libro triste y amoroso, pero de amor cristiano, que llega a pedir, en vez del pan nuestro de cada día, el pan para todos, aunque no con la soberbia de *La conquista del pan*, sino como ruego y esperanza» (*La Ilustración Española y Americana*, 22/6/1906: 410), es decir, niega que en *La vida humilde* se encuentre el carácter revolucionario del comunismo anarquista de *La Conquête du pain* (1892) de Piotr Kropotkin (Pierre Kropotkine en la edición francesa) y lo sitúa en lo que Marx y Engels definieron como «socialismo conservador o burgués» (2019: 88-90). La posición política de Blanco Belmonte se manifiesta más claramente en su artículo, publicado en tres partes, «Locura roja. Los que



para luego traducirlas y algunas influyen sobremanera en su producción personal. Así en su primera conferencia en público, titulada «Los poetas de los humildes» y dedicada a la traducción, construye una poética de lo humilde a través del estudio de una serie de poemas que traduce y recita. José Fernández Bremón reseña esta conferencia de febrero de 1906:

El público, que llenaba hasta el último asiento, sin hueco en el salón ni en las galerías, siguió con grata atención aquel estudio interesante de la poesía de los humildes en las obras de Tomás Hood, de Rudyard Kipling, Víctor Hugo, Guerra Junqueiro y de Ada Negri, dando a conocer trabajos no vertidos antes al castellano y traducidos bella y expresamente por el conferenciante, como la *Canción de la limosna*, *Amores extraños*, *El pasante de colegio*, *Los pobrecitos*, *Madre obrera*, todos aplaudidos, y, principalmente, *La canción de las costureras*, del inglés Hood; *El cavador*, del portugués Guerra Junqueiro, y *Los grandes*, de la italiana Ada Negri. Habló rápidamente, sin leer las traducciones, de la Reina de Rumania y Oscar II de Suecia, del ruso Lermontoff [*sic*], del japonés Jizo y algún otro más que ha ensalzado a los anónimos y abogado por la fraternidad universal, dedicando un recuerdo en España a Rosalía de Castro; Ruiz Aguilera, el más calificado en sus *Ecos nacionales*; Núñez de Arce, *per accidens*, y por sus semejanzas

---

intentan destruir a la humanidad», donde a través de la figura ficcional de un profesor muestra su repulsa ante las revoluciones comunistas que amenazan Alemania y que están surgiendo en España (*M. White, Blanco y Negro*, 4/3/1934: 173-177; *ibíd.*, 15/4/1934: 173-174; *ibíd.*, 22/4/1934: 175-179). Asimismo, en el poema «La sementera del odio» y desde su posición acomodada y temerosa de cambios sociales, denuncia la participación de los niños en la manifestación del 1 de mayo: «Tras la bandera roja, muy roja / como los odios que anhelan sangre, / ante los grupos de los obreros / que tremolaban sus estandartes, / he contemplado con honda pena / –con una pena grande, muy grande–, / un ramillete de pobres niños / que iban risueños abriendo calle. // Dura es la vida del que trabaja; / rudo el esfuerzo, fiero el combate, / y en la batalla que año tras año / vienen riñendo como titanes / los apetitos y las pasiones / contra invencibles desigualdades, hallo disculpa para el rebelde / que alza la frente sin resignarse. // Pero los niños en su inocencia / –dulces capullos de amor fragante–, / ¿qué saben ellos de odio y venganza? / ¿Qué saben ellos de las ruindades, / de las miserias y las locuras / que en este mundo chocan brutales? / ¿Por qué mostrarles sobra y rencores? / ¿Por qué decirles lo que aún no saben? // Tiempo les queda para aprenderlo, / tiempo les queda para mancharse / con impurezas cuando sean hombres, / cuando su encanto pierdan de ángeles... / ¡Yo no he soñado nada tan triste / cual esos niños que vi en la calle, / tras la bandera roja, muy roja, / como los odios que anhelan sangre! // Privar a un alma toda ternura / de sus benditas ingenuidades, / matar candores, hollar ensueños / –ensueños nobles, bellos y amables–, / es labor negra, labor amarga / y es una pena grande, muy grande, / tronchar las alas de un pajarillo, / deshojar flores que alegres nacen. // ¡Y así se educan y así se aguzan / para el mañana las voluntades! / ¡Y así en la infancia, que es la tierra virgen, / se siembran odios irrefrenables! // Tras la bandera roja, muy roja, / iban los niños abriendo calle, / ¡como semillas que caen al surco / y han de dar frutos de llanto y sangre!» (*La Ilustración Española y Americana*, 8/5/1911: 271). Las posibles referencias artísticas hay que buscarlas en el niño, armado con revólveres, al lado de La Libertad en la pintura *La Liberté guidant le peuple* (1830) de Eugène Delacroix, y en Gavroche, el niño abandonado de *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo que se une a los revolucionarios y muere en la barricada.

artísticas con Kipling, y las que D. Ramón de Campoamor tiene con Hood (*La Ilustración Española y Americana*, 15/2/1906: 90)<sup>486</sup>.

Blanco Belmonte quiere hacer suya esta estética que ha seleccionado en estos autores y presentarse en público como otro de «los poetas de los humildes». De esta manera, tres meses después el Ateneo de Madrid vuelve a recibir lecturas de una poesía centrada en lo humilde, pero esta vez no son traducciones, sino poemas originales del cordobés, próximos a publicarse en un volumen titulado *La vida humilde* (1906b). Para Fernández Bremón «fue una segunda parte digna de otra lectura de hermosas traducciones, que describimos a su tiempo; las que leyó, todas originales, obtuvieron muchos aplausos, como merecía la inspiración y el renombre del poeta» (*La Ilustración Española y Americana*, 30/5/1906: 334). Blanco Belmonte nunca deja de mostrarse públicamente como autor preocupado por los desdichados: el 6 de septiembre de 1908, de veraneo en Béjar con su familia, en el Círculo-Liceo, ofrece una velada literaria centrada en sus poemas sobre los humildes: «Enamorado de los humildes, dijo, vengo con gusto a este centro de artesanos, fiado en la hidalguía castellana, a leer algunas poesías pobres, como mías, pero que de seguro habrán de llegar a vuestras almas, porque aquí todos sois poetas y poesía son vuestro cielo, vuestras mujeres, vuestras montañas, vuestros bulliciosos saltos de agua y hasta vuestros telares entonan un poético himno al trabajo» (Anónimo, *Diario de Córdoba*, 10/9/1908: [1])<sup>487</sup>; y el 16 de abril de 1912 pronuncia una conferencia sobre la pobreza de los habitantes de la región de las Hurdes (Anónimo 1912), apoyado en textos, como anoté en el apartado biográfico, que venía publicando en *La Ilustración Española y Americana* y que, más tarde, se recogerán en *Por la España desconocida* (1911c).

Si algo tienen en común los humildes de Blanco Belmonte es que son seres sin hogar: los huérfanos y los mendigos en constante marcha que solicitan dicho cobijo, al igual que los campesinos, pastores y obreros pobres que deben emigrar en busca del pan. De ahí que el poeta andaluz recurra a la imagen de las «aves sin nido» para referirse a sus humildes, comparación que extrae de *Os simples* (1892), el libro de Guerra Junqueiro decisivo para formar la poética de Blanco Belmonte. Así en «Os pobresinhos» se lee:

---

<sup>486</sup> Ramón Segura de la Garmilla cita un «estudio de los poetas que han cantado a los humildes» (1922: 49), de Blanco Belmonte, fechado en 1914 con el título de «La legión sagrada», obra que se anuncia en preparación en *La poesía en el mundo* ([1907]).

<sup>487</sup> El *Diario de Córdoba* toma la noticia del periódico salmantino *El Adelantado*, titulada «Una velada literaria» y firmada por L. C. Otro dato relevante es que en esta visita a Béjar la Dirección del Círculo-Liceo Obrero de la ciudad le otorgó el título de Presidente honorario de dicho centro (Anónimo, *Diario de Córdoba*, 10/9/1908: [1]).

Pobres de pobres são pobresinhos,  
almas sem lares, aves sem ninhos...  
Passam em bandos, em alcateias,  
pelas herdades, pelas aldeias.  
É em Novembro, rugem procellas...  
Deos nos acuda, nos libre d'ellas!  
Vem por desertos, por estevaes,  
mantas aos hombros; grandes bornaes,  
como farrapos, coisas sombrias,  
trapos levados nas ventanias...  
Filhos de Christo, filhos d'Adão,  
buscam no mundo codeas de pão! (1892: 101-102)

Poema que traduce Blanco Belmonte bajo el título «Los pobrecitos (de Guerra Junqueiro)». He aquí un fragmento: «¡Ay de los pobres y tristes desvalidos!... / Son almas sin hogares, aves sin nidos, / que cruzan en bandadas, negras y extrañas, / por pueblos y cortijos y por cabañas» (*La Ilustración Española y Americana*, 22/3/1906: 186). «Os pobresinhos» son ciegos, enfermos, bandoleros, labradores, mendigos y ancianos, todos ambulantes: «Em caravanas, em alcateias, / vão por aldeias...» (1892: 104). Esta característica impregna la obra de Blanco Belmonte. Así en «La limosna del pobre»: «Con ese paso torpe y fatigoso / de aves que marchan con las alas rotas, / fueron llegando al atrio silencioso / senectudes devotas» (*R. de Córdoba, La Ilustración Española y Americana*, 8/9/1905: 139). Y en «Ilusión de niño», un huérfano, al llorar en la cuna, se suma a esta triste caravana: «Con la humilde queja / del pobre mendigo que sin pan ni besos / cruza de la vida páramos y estepas / y doliente gime / siguiendo la senda / como el ave que rotas las alas / desde el polvo sucio con los cielos sueña» (Blanco Belmonte, *Madrid Cómico*, 14/7/1900: 329).

Otros de los numerosos poemas donde se puede apreciar la analogía entre los emigrantes y las aves son «Aves de paso» (Blanco Belmonte, *La Moda Elegante*, 15/5/1907: 208), en relación a la vida nómada de los gitanos, «La tristeza de los nidos» (Blanco Belmonte, *La Moda Elegante*, 30/9/1910: 143), donde se anima a los emigrantes a volver al nido, y «Buscando patria»:

Como las aves dejan el nido  
cuando en el nido sustento falta;  
como esas aves que el vuelo tienden  
soñando auxilios en tierra extraña,

así el labriego, doliente y pobre,  
vendió la yunta, dejó la azada,  
salió del pueblo donde dichoso,  
entre alegrías, pasó la infancia,  
rezó en la iglesia, lloró en silencio  
junto a una fosa bendita y santa,  
y triste y solo con sus pesares  
dejó la patria... ¡buscando patria! (Blanco Belmonte, *La Ilustración Española y Americana*,  
15/8/1906: 83)

En este poema se observa a la patria anciana y débil que no puede cuidar de sus hijos, no puede darles alimento: «la madre llora si el hijo marcha; / pero no evita que la abandonen» (15/8/1906: 83). La idea bebe de otra de las lecturas que, junto a *Os simples*, ayudan a conformar la poética del cordobés, es decir, *Les Humbles* (1872) de Coppée, y el poema en cuestión se titula «Émigrants»: «ce sol qui refusait toujours de les nourrir, / ils ont vu qu'il fallait s'en aller ou mourir» (1872: 67-68). Asimismo, «Emigrantes (pensamiento de A. Ribaux)» es otra traducción de Blanco Belmonte donde los emigrantes se comparan con las aves: «Y allá van, como las golondrinas» (*La Ilustración Española y Americana*, 15/11/1904: 286).

Muchos más motivos de Guerra Junqueiro afectan a la obra de nuestro autor, como por ejemplo el hecho de que los humildes canten, no se puede olvidar que son aves. En «Prestito funebre»: «Que alegrias virgens, campezinhas, fremem / n'este immaculado, limpido arrebol / como os galos cantam! Como as noras gemem / [...]. / Pela estrada, que entre cerejaes ondea, / uma pequerrucha, –tro-la-ró-la-rá!– / vae cantando e guiando o carro para a aldeia / [...] / com a graça aerea d'ave ribeirinha» (Guerra Junqueiro, 1892: 29-30). Y en «Os pobresinhos»:

Resam e cantam, levam a esmola,  
vinho no bucho, pão na sacola,  
fructa da horta, caldo ou toucinho  
dão sempre os pobres a un pobresinho  
[...].  
Sabem cantigas, oraçõesinhas,  
contos d'estrellas, reis e rainhas...  
Choram cantando, penam resando,  
ai, só a norte sabe até quando! (Guerra Junqueiro, 1892: 104-105).

En la traducción de Blanco Belmonte:

Los tristes pordioseros rezan y cantan,  
y al escuchar el ruego que a Dios levantan,  
pan y frutas y berzas, de su cocido,  
brindan siempre los pobres al desvalido.

[...]

Saben rezos y cantos arrulladores  
y cuentos de princesas y de pastores,  
y padecen y rezan siempre cantando,  
y así vivirán siempre... ¡Siempre llorando! (*La Ilustración Española y Americana*, 22/3/1906:  
186)

En «Al sembrar los trigos»: «Al sembrar los trigos cantaba el labriego / y juntas volaban  
simiente y canción; / la copla era grano, y el grano era ruego... /Al sembrar los trigos cantaba  
el labriego / llevando en el pecho risueña ilusión» (*La Ilustración Española y Americana*,  
15/11/1913: 294). En «Los pequeños»:

Como cantan las alondras a los mágicos albores.  
Con el alba van cantando los oscuros sembradores  
tras las rejas que refulgen con relámpago fugaz;  
van cantando mientras abren del terruño las entrañas.  
van cantando tras las yuntas que exterminan las cizañas,  
van cantando mientras ganan las victorias de la paz.

Van cantando y generosos desparraman la simiente,  
y la riegan incansables con sudores de su frente,  
y revienta la semilla en feraz germinación,  
y del grano pequeñuelo que sembrara el campesino  
surge espléndido y lozano el tapiz esmeraldino  
que es sonrisa de los cielos y es promesa y bendición.

Y cual cantan las alondras, los robustos segadores  
van cantando entre las mieses; y sintiendo los ardores  
de los rayos estivales, se apresuran a esgrimir  
el acero bien templado de guadañas deslumbrantes,  
y a sus golpes van cayendo las espigas arrogantes

que nacieron en el surco y en el surco han de morir (*La Ilustración Española y Americana*, 15/9/1904: 158)<sup>488</sup>.

Y es que Blanco Belmonte siente gran fijación por el poeta portugués, al que llega a considerar «el maestro y patriarca de las letras» (Blanco Belmonte, *ABC*, 8/7/1923: 21), y a *Os simples* «cumbre de arte universal» (Blanco Belmonte, *ABC*, 8/7/1923: 21) y «el Kempis de la humildad» (Blanco Belmonte, *Por la España desconocida*, 1911c: 70); también abre su único volumen de traducciones, *La poesía en el mundo*, con un poema del portugués, y, por supuesto, toma el «aves sem ninhos» para el poema «Aves sin nido» (*La Ilustración Española y Americana*, 30/1/1899: 66) y luego para el libro *Aves sin nido* (1902b). Todos los poemas que traduce del «altísimo poeta que en su libro *Os Simples* alcanzó las cumbres solo escaladas por los grandes genios» (Blanco Belmonte, *La Ilustración Española y Americana*, 30/8/1912: 123), del maestro que conoció «en la sierra de Francia, al pie de la Peña del Huevo» (Blanco Belmonte, *ABC*, 8/7/1923: 21), son de *Os simples*.

Pero no solo *Os simples* y *Les Humbles* están detrás del poeta español de los humildes, Victor Hugo y Ada Negri también alimentan su poética. De Hugo, autor que más vuelca al español, traduce poemas de muy diversa índole, pero la mayoría se detienen en lo religioso y en lo humilde (campesinos pobres, huérfanos y mendigos), apareciendo el pobre hogar como nido y los niños como aves. Hugo en su relación de personajes desgraciados inserta al excluido socialmente por su deformidad (*Notre-Dame de Paris*, 1831) y al «fenómeno» (*L'Homme qui Rit*, 1869)<sup>489</sup>. De la misma manera, Blanco Belmonte agrega a los deformes a su lista de desfavorecidos y se acuerda de los personajes marginados y trágicos de Hugo en el poema «El mendigo ideal», al señalar que el poeta llora y suspira por los mendigos de amores, «por los tristes Cuasimodos / enamorados de Estrella»<sup>490</sup> (*La Ilustración Española y Americana*, 22/2/1910: 114). El «fenómeno» lo recoge en su artículo «Los colibríes» (*La Ilustración Española y Americana*, 8/5/1901: 284), donde encomia la inteligencia de un grupo circense de enanos, y en el poema «La alegría del monstruo», donde un hombre deforme, rechazado socialmente por su fealdad, alimenta a su madre pidiendo limosna: «¡Doy pan a mi

---

<sup>488</sup> Sin embargo, en el poema «Los pastores andaluces» la tristeza hace desaparecer el canto: «Al ver su débil prole famélica y desnuda; / al verse sin trabajo la humilde, la forzada, / la rústica legión; / no cantan villancicos los viejos ni los mozos... / ¡Cuando se siente el hambre, se truecan en sollozos / las rítmicas endechas de plácida canción! / Callaron los rabeles y roncadas panderetas; / callaron esos hombres con alma de poetas / ¡Con alma toda luz!... / Los rudos campesinos, los labradores buenos / hoy viven suspirando cual tristes Nazarenos / que arrastran el agobio de la pesada Cruz» (*La Ilustración Española y Americana*, 22/12/1905: 377).

<sup>489</sup> Lo que a raíz de la película de 1932, titulada *Freaks* y dirigida por Tod Browning, empezó a popularizarse como «freak».

<sup>490</sup> Se trata, claro está, de Esmeralda.

madre, tan sana y tan buena, / por ser, cual me miras, deforme y rüin!» (*La Ilustración Española y Americana*, 8/11/1906: 275)<sup>491</sup>. Asimismo, en la traducción «Bichito (pensamiento en prosa de Oscar Wilde)» el enano, que baila para hacer reír a la princesa, muere cuando descubre que se burlan de su deformidad (*La Moda Elegante*, 22/5/1904: 219-220; *La poesía en el mundo*, [1907]: 39-47).

En cuanto a Ada Negri, todos los poemas que traduce Blanco Belmonte los protagonizan los obreros y los huérfanos, sin olvidar así la clase social de la poeta y el hecho de que fuese huérfana de padre. Me detengo en el original «I grandi» (*Tempeste*, 1896): «Ma piango il sangue del mio cor sui Grandi / de la tenebra. Sono / gli Affamati, gli Oppressi, i Venerandi» (1896: 308). Blanco Belmonte lo traduce así: «Pero mi corazón, llanto de sangre / derrama por los Grandes ignorados; / esos Grandes son todos los Hambrientos, / esos Grandes son todos los Esclavos» («Los grandes (de Ada Negri)», *La Ilustración Española y Americana*, 28/2/1906a: 135). Se trata de destacar la grandeza de los humildes, característica que recorre la producción de nuestro autor, como en el ya mencionado «Los pequeños»: «y son grandes y sublimes en su honrada pequeñez», «¡los pequeños que son grandes por su santa abnegación!», «de esos pobres que son ricos en su humilde pequeñez!», «están siempre esos pequeños, de grandeza sin igual» (*La Ilustración Española y Americana*, 15/9/1904: 158). O como en «La ventana abierta», donde unas voces llegan a la ventana del poeta: «Ellas me hablaron de humildes / grandes con noble grandeza» (*La Ilustración Española y Americana*, 30/5/1907b: 330).

Las lecturas y traducciones de estos escritores influyen y condicionan la creación de Blanco Belmonte; sin embargo, muchas de las demás traducciones que realiza el autor de los humildes repiten contenidos desarrollados previamente en su obra original, es decir, la creación marca el ritmo de la traducción, como es el caso del capítulo II de *La hiena rabiosa* de *Pierre Loti*, titulado «Dos pobres pajarillos de Bélgica» (en el original «Deux pauvres petits oisillons de Belgique» de *La hyène enragée*, 1916), que presenta a unos niños pobres, huérfanos de un padre soldado y emigrantes por culpa de la guerra, además de establecer un paralelismo entre estos niños y unos pájaros perdidos: «Y estos pobres pequeñuelos belgas,

---

<sup>491</sup> Para los poemas de Hugo, véase el anexo de relación de traducciones. Cejador y Frauca (1919, XI: 34) y Segura de la Garmilla (1922: 49) señalan dos traducciones de Hugo: *Hernani* (localizada: en anexo, véase entrada 1924 de *ABC*) e *Inmensidades* (no he localizado ninguna traducción con este título). Los títulos de las traducciones evidencian la predilección por los temas humildes, haciendo coincidir el mismo título en diferentes autores traducidos: «Los infelices (de Victor Hugo)» (*La poesía en el mundo*, [1907]: 25) e «Infelices (pensamiento de E. Verhaeren)» (*La Moda Elegante*, 28/2/1918: 86).

durmiendo muy juntitos, me han hecho pensar en los dos pajarillos perdidos en medio del mar de la China» (*Pierre Loti*, [1917]: 9).

Otro de los diversos ejemplos de trabajo traductor condicionado por la temática es «Balada de los pescadores (de Théodore Botrel)», donde el tratamiento de las viudas y huérfanos de pescadores coincide con el que emplea Blanco Belmonte en sus creaciones originales, deteniéndose en el hecho de lo costoso que puede resultar la pesca, pues se paga con la vida<sup>492</sup>. Así en la traducción se lee: «Mas como el pan de la casa / no se gana sin zozobra» (*La Moda Elegante*, 6/4/1908: 148). Y en «Los pescadores de bacalao», artículo en una página anterior a la traducción de Botrel: «Los que al comer el bacalao pagan esa satisfacción con unos céntimos, no saben que otras familias han pagado esa pesca con la vida del esposo y del padre» (*R. de Córdoba, La Moda Elegante*, 6/4/1908: 147). De igual manera en «¡Aún dicen que el pescado es caro!»: «—Dos vidas ha costado, / y al quererlo vender en el mercado / ¡aún me dice que es caro todo el mundo!» (*Desde mi celda*, 1895b: 106). Este pescado caro viene de la famosa pintura de Joaquín Sorolla que recibe el mismo título (de ahí que en las distintas ediciones del poema Blanco Belmonte lo dedique al pintor); pero, además, es inevitable pensar en la influencia de Thomas Hood y su «The song of the shirt» («Oh! God! That bread should be so dear, / and flesh and blood so cheap!», Hood, *Punch, or the London Charivari*, 16/12/1843: 260), la cual tradujo con el título de «Canción de las costureras (de Tomás Hood)»: «Si el trabajo y la vida / valen tan poco, / ¿por qué, por qué se vende / tan caro el pan?» (*R. de Córdoba, Suplemento de La Moda Elegante*, 14/6/1904).

Por tanto, los motivos humildes que toma de sus lecturas configuran una poética que se desarrolla en su poesía, cuentos, novelas, teatro, artículos y crónicas periodísticas; pero, además, esos motivos, una vez que se asientan en su obra original, predisponen su obra traductora, consiguiendo aunar autores (ver apéndice de obras traducidas) tan dispares en torno al mismo tema.

Esta veta social define la obra del autor cordobés, aunque existe un Blanco Belmonte preocupado por lo exótico, el arte por el arte y la búsqueda del Ideal. Un Blanco Belmonte en una línea modernista más «ebúrnea» que se deja ver tanto en la creación como en la traducción. La lucha por el Arte y el dolor que conlleva se reconoce en «La balada de los soñadores (pensamiento de Edmond Rostand)»:

---

<sup>492</sup> El tema de los pescadores lo venía desarrollando mucho antes de la traducción de Théodore Botrel, aunque bien es cierto que en su elaboración podría haber ayudado la lectura del original: la canción de Botrel, escrita en 1895, *La Paimpolaise*, inspirada en la novela *Pêcheur d'Islande* (1886) de *Pierre Loti*.



Marchamos siempre cual peregrinos  
que encuentran goces en el dolor;  
lo que no es Arte no nos importa,  
y en la existencia mezquina y corta  
buscamos siempre luz celestial.

[...]

Huimos del vulgo cual los ascetas,  
acaso, acaso somos poetas  
y caballeros del Ideal,  
tal vez sin siervos somos señores  
¡nosotros somos los soñadores  
que a nadie causan daño ni mal! (*La Ilustración Española y Americana*, 28/2/1910: 123)

Y también en creaciones como «Mi bandera»: «Soldado oscuro en la legión del Arte, / para guardar soberbio mi estandarte / me sobran corazón y pensamiento!» (*La Ilustración Española y Americana*, 15/9/1902: 166); «Fe y esperanza»: «Sí, pretendo luchar; fiebre de glorias / me empuja tras un ínclito estandarte; / mi patria ya no tiene más victorias / que las ganadas en la lid del Arte» (*La Ilustración Española y Americana*, 15/9/1903: 174); «En la sombra»: «Quien en el Arte y por el Arte siente, / desprecia la prisión que lo cautiva, / y sabe hacer, con esperanza altiva / del Gólgota, Tabor resplandeciente» (*La Ilustración Española y Americana*, 30/7/1904a: 63); «Flores de luz»: «¡Luchar! ¿Qué importa la mofa / del populacho rüin? / Frente al mal, / cada herida es una estrofa, / una rosa del jardín / del Ideal» (*La Ilustración Española y Americana*, 29/2/1908: 127); «Eternidad de Agamenón»: «No hay lienzo, estatua o estrofa / que, aunque del vulgo sea mofa, / no llegue a mi corazón. / Toda labor es conquista, / y es el alma del artista / ¡el alma de Agamenón!» (*La Ilustración Española y Americana*, 30/4/1909: 259); «De Madrid a Colonia»: «Y a mis hermanos, a los guerreros / que por el Arte batallan fieros» (*La Ilustración Española y Americana*, 22/5/1910: 306); o «Los caballeros del Ideal», poema en la línea de «La legión sagrada», de Manuel Reina, y de «Marcha triunfal», de Rubén Darío:

Peregrinos de la vida que vagáis por el Desierto,  
los que en busca de Jordanes encontráis solo un Mar Muerto  
y vivís enamorados de una estrella celestial:  
Si soñáis un mundo nuevo todo luz y redenciones,  
caminad cual los tres Reyes y elevad los corazones...

¡Más allá del sacrificio os espera el Ideal! (*La Ilustración Española y Americana*, 22/12/1910: 355).

«Stella (pensamiento de Víctor Hugo)» anima, igualmente, a esta lucha: «Pensadores, artistas, ¡a las torres! / Centinelas del orbe, ¡a vuestros puestos! / ¡Tierra, remueve el surco! ¡Álzate, vida! / ¡Sacudid las cadenas de los sueños!» (*R. de Córdoba, La Ilustración Española y Americana*, 8/8/1909: 79)<sup>493</sup>.

La magnificación de las desgracias y preocupaciones del artista destaca en dos traducciones de *Los que miran más allá* (1911b): «La caja de música (pensamiento de una narración en prosa de Catulle Mendés [*sic*])» y «Los príncipes (pensamiento de una narración en prosa de Catulle Mendés [*sic*])»<sup>494</sup>. Mendès es de los poetas parnasianos que más espacio ocupa en las traducciones de Blanco Belmonte y, como señala Cossío, «sus traducciones de Catulo Mendes [*sic*] son prueba de la orientación de su poesía» (1960, II: 1079). La traducción «Avaricia (pensamiento en prosa de Catulle Mendés [*sic*])» (*La Moda Elegante*, 14/8/1903: 356) y el poema original, ya analizado, «La princesa lejana» (*La Ilustración Española y Americana*, 15/11/1905: 294) comparten una princesa que viene de una región celeste, ideal. Precisamente en «Avaricia» («Avarice», *La vie sérieuse*, 1889) el poeta regala

---

<sup>493</sup> La búsqueda del Ideal se repite en traducciones de poetas románticos, parnasianos y simbolistas; por enumerar algunos: «Hacia el ideal» de la Baronesa de Baye (*R. de Córdoba, La Moda Elegante*, 6/9/1905b: 394); «Avaricia (pensamiento en prosa de Catulle Mendés [*sic*])» (*La Moda Elegante*, 14/8/1903: 356); «Soñando en un sueño (pensamiento de Catulle Mendés [*sic*])» (*R. de Córdoba, El Imparcial*, 27/5/1909: 4); «El pájaro azul (pensamiento de Alphonse Daudet)» (*R. de Córdoba, El Imparcial*, 24/9/1908: 3); «Hermana golondrina (pensamiento de Sully-Prudhomme)» (*R. de Córdoba, La Ilustración Española y Americana*, 15/2/1908: 90); «Símbolo de ambición (pensamiento de Víctor Hugo)» (*La Ilustración Española y Americana*, 22/4/1908: 243); «Charla de golondrinas (pensamiento de T. Gautier)» (*La Ilustración Española y Americana*, 22/9/1908:179); «Ensueño (pensamiento de Paul Verlaine)» (*La Ilustración Española y Americana*, 28/2/1909: 118); «Pensamientos extraños (de Jean Moréas)» (*R. de Córdoba, La Ilustración Española y Americana*, 15/3/1911: 159); y «El Imposible (pensamiento de H. Warnery)» (*La Ilustración Española y Americana*, 15/4/1911: 122). De la misma forma, hay más producciones propias que giran en torno al Ideal; por destacar algunas: «Ambición» (*La Ilustración Española y Americana*, 22/2/1899: 114), «En el pinar» (*La Ilustración Española y Americana*, 15/9/1908: 163) y «Stella» (*R. de Córdoba, La Moda Elegante*, 14/2/1902: 64).

<sup>494</sup> En el primero, traducido en pareados alejandrinos, un silfo, huyendo de unas abejas, se refugia en el instrumento de un músico haciéndolo sonar y dándole fama hasta que el silfo decide abandonarlo. En el segundo, en combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, tres príncipes visitan a un mago para que los haga poetas prometiéndole a cambio sus riquezas; el mago les pone como condición que, al final de la jornada, le ofrezcan una impresión bella de su viaje: el primero trae una impresión de la guerra, el segundo de la peste, y a ambos el mago les comunica que quizá merezcan ser poetas, y el terceto confiesa que no trae impresión porque aún ocupa su vista una madre lamentando la pérdida de su hijo, a lo que el mago le responde que no puede darle el don de la poesía porque ya lo tiene. Los elementos mitológicos y de cuentos de hadas (silfos, magos, princesas, príncipes y reyes), junto al cuidado formal del verso, marcan la apuesta modernista y, por tanto, la afinidad estética de Blanco Belmonte con el autor francés.

los placeres mundanos (la flor a una anciana y la moneda de oro a una mendiga), pero conserva la Belleza, el Ideal: la estrella blanca «que el cielo lanzó al mar» no se la entrega a la princesa «envuelta en níveo tul», sino que guarda para él dicho «blasón del cielo azul»<sup>495</sup>.

Otro motivo presente en la creación y en la traducción de Blanco Belmonte es la idea parnasiana del poeta como escultor, el poema como escultura para recubrirlo de la atemporalidad del clasicismo griego, pues el Arte debe ser eterno. Expresión contenida en «Fondo y forma», donde el poeta acude a una modelo ideal «para esculpir estrofa fulgurante»:

Cuando la inspiración en sacro anhelo  
a la región del Arte se levanta,  
para escribir la estrofa que te encanta  
siempre te busco cual sin par modelo.  
Como una diosa del pagano cielo  
en tu cuerpo lo hermoso se agiganta,  
y como Venus convertida en santa  
eres idealidad que tiende el vuelo.  
Para esculpir estrofa fulgurante,  
para escribir con noble gallardía,  
quiero imitar tu ejemplo deslumbrante.  
¡Feliz yo, si tuviera la obra mía  
tu forma seductora y arrogante  
y tu alma como luz de mi poesía! (*La Ilustración Española y Americana*, 8/1/1905: 15)

Este poema tiene un eco en «Ensueño (pensamiento de Paul Verlaine)», ahí el poeta sueña con una amada ideal, tanto que ignora si es rubia o morena y «su mirada es mirada de escultura» (*La Ilustración Española y Americana*, 28/2/1909, 118); así traduce el verso de Verlaine «son regard est pareil au regard des statues» (1866: 24) del poema original «Mon rêve familier» (*Poèmes saturniens*, 1866). La traducción respeta el soneto y la estructura de la rima de los cuartetos (no la de los tercetos), pero convierte los alejandrinos franceses (6 + 6) en endecasílabos:

---

<sup>495</sup> Solo la versión de *El Imparcial* (R. de Córdoba, 7/11/1907: 3) aparece en alejandrinos (7 + 7). En *La Moda Elegante* y en *La poesía en el mundo* el poema está en heptasílabos. La de *El Imparcial* es la versión original y lo demuestra el hecho de que sea un poema con estrofas de cinco versos alejandrinos con rima ABAAB y que en la otra versión no exista rima, precisamente por haber roto la estructura de rima de los alejandrinos al partirlos en heptasílabos.

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant  
d'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,  
et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même  
ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.  
Car elle me comprend, et mon coeur, transparent  
pour elle seule, hélas! cesse d'être un problème  
pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,  
elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.  
Est-elle brune, blonde ou rousse? –Je l'ignore.  
Son nom? Je me souviens qu'il est doux et sonore  
comme ceux des aimés que la Vie exila.  
Son regard est pareil au regard des statues,  
et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a  
l'inflexion des voix chères qui se sont tues (Verlaine, 1866: 23-24)

Yo sueño muchas veces dulcemente  
con una dama amante y bien amada,  
que penetra en mi vida torturada  
y que nunca es igual ni diferente.  
Para ella tengo el pecho transparente,  
para ella no hay tristeza recatada,  
y el llanto que da brillo a su mirada  
alivia los ardores de mi frente.  
¿Es rubia o es morena? Yo lo ignoro;  
solo sé que su nombre es tan sonoro  
como el de aquellos que de amor murieron.  
Su mirada es mirada de escultura,  
y hay en su voz el ritmo y la ternura  
de voces que por siempre enmudecieron (Blanco Belmonte, *La Ilustración Española y  
Americana*, 28/2/1909, 118)<sup>496</sup>.

---

<sup>496</sup> Asombra la cercanía temática del poema de Verlaine con la rima XI de Bécquer: «–Yo soy ardiente, yo soy morena, / yo soy el símbolo de la pasión, / de ansias de goces mi alma está llena. / ¿A mí me buscas? / –No es a ti, no. / –Mi frente es pálida, mis trenzas de oro, / puedo brindarte dichas sin fin. / Yo de ternura guardo un tesoro. / ¿A mí me llamas? / –No, no es a ti. / –Yo soy un sueño, un imposible, / vano fantasma de niebla y luz. / Soy incorpórea, soy intangible: / no puedo amarte: / –¡Oh, ven, ven tú!» (en García Montero, 2001: 43; 368).

Asimismo, atendiendo a la labor escultórica del Parnasianismo, Blanco Belmonte traduce varios poemas de *Les Trophées* (1893) de José María de Heredia: «La muerte del águila» («La Mort de l'Aigle»), «El lecho» («Le Lit»), «Marea alta» («Mer montante»), «Mármol roto» («Sur un Marbre brisé») y «Plegaria de un muerto» («La Prière du Mort») (*La Ilustración Española y Americana*, 30/10/1905: 251). Si Siles traduce los sonetos en alejandrino francés de Heredia en endecasílabos y Belmonte Müller en alejandrinos españoles (7 + 7), Blanco Belmonte utiliza el hexadecasílabo (8 + 8) para «La muerte del águila», el alejandrino (7 + 7) para «El lecho» y «Marea alta», el dodecasílabo (6 + 6) para «Mármol roto», y el endecasílabo para «Plegaria de un muerto».

En cuanto a «Mármol roto», donde un rayo de sol rescata del olvido la Belleza atemporal de la estatua, hay que recordar que el original también lo tradujo Belmonte Müller con el título «A una estatua rota». La traducción de Belmonte Müller es de mayor calidad literaria, a la vez que se encuentra más cercana al poema de origen, respecto de la de Blanco Belmonte que omite versos como «la Vierge qui versait le lait pur et le vin» y añade ideas inexistentes en la obra de partida como «amando a los vivos, guardando a los muertos», «Mirad: en los labios se entreabre una flor» o todo el último terceto:

La mousse fut pieuse en fermant ses yeux mornes;  
 car, dans ce bois inculte, il chercherait en vain  
 la Vierge qui versait le lait pur et le vin  
 sur la terre au beau nom dont il marca les bornes.  
 Aujourd'hui le houblon, le lierre et les viornes  
 qui s'enroulent autour de ce débris divin,  
 ignorant s'il fut Pan, Faune, Hermès ou Silvain,  
 a son front mutilé tordent leurs vertes cornes.  
 Vois. L'oblique rayon, le caressant encor,  
 dans sa face camuse a mis deux orbes d'or;  
 la vigne folle y rit comme une lèvre rouge;  
 et, prestige mobile, un murmure du vent,  
 les feuilles, l'ombre errante et le soleil qui bouge,  
 de ce marbre en ruine ont fait un Dieu vivant (Heredia, 1893: 154).

El musgo piadoso, los ojos abiertos  
 del ídolo roto por siempre cubrió,  
 tendido en los campos incultos, desiertos,  
 ya nadie recuerda que el mármol reinó.

Mirando sus miembros de hiedra cubiertos  
el mundo no sabe si el mármol se alzó,  
amando a los vivos, guardando a los muertos,  
ni si Hermes, o Fauno o Pan se llamó.  
Mas ved, ya los rayos del sol esplendente  
dan brillo a los ojos del mármol luciente;  
mirad: en los labios se entreabre una flor.  
Y el mármol sonrío inmóvil y altivo,  
y el ídolo muerto parece estar vivo  
por obra admirable de mágico amor (Blanco Belmonte, *La Ilustración Española y Americana*,  
30/10/1905: 251)<sup>497</sup>.

El estilo cambia en esta estética de despreocupación social. El lenguaje es más culturalista y menos popular, los versos se alargan y se llenan de hemistiquios. El dodecasílabo, de influencia francesa, se encuentra tanto en traducciones («Mármol roto») como en creaciones («La princesa lejana»). En cuanto a la prosa (terreno fuera del estudio de esta tesis), muy lejos del acercamiento a los desgraciados y del estilo ingenuo e inocente, emulando las palabras de un niño, de muchas narraciones en la prensa y de *Almas de niños* (1902a) quedan cuentos como «La novia del artista» (*La Moda Elegante*, 22/11/1902: 509; *M. Weifs, El Imparcial*, 24/9/1908: 4)<sup>498</sup>. Fue Cossío quien advirtió que el mejor Blanco Belmonte era el modernista, además de su afinidad estética, como ya he señalado, con el Parnasianismo:

---

<sup>497</sup> Recuerdo la traducción de Belmonte Müller, ya comentada en su apartado: «Cerró piadoso el musgo sus ojos lastimeros, / pues ya no ha de encantarlos, cruzando la espesura / la virgen que regaba con vino y leche pura / la tierra en que él ponía su nombre en los linderos. // El lúpulo y la hiedra que invade los senderos / hoy ciñen ese trozo divino de escultura, / sin ver si es de Silvano, Pan o Hermes la figura, / en cuya frente cuelgan sus vástagos ligeros. // Mirad: un rayo oblicuo besando ese tesoro, / pone en su faz borrosa dos órbitas de oro; / la viña alegre ríe cual boca purpurina; // y él céfiro suave, la hierba floreciente, / la sombra que se aleja y el sol cuando camina, / de un mármol destrozado han hecho un dios viviente» (en Ortí Belmonte, 1952e: 164). Blanco Belmonte acude, una vez más, a una traducción domesticadora en «Marea alta», donde elimina referencias geográficas del original: no aparece Raz ni Penmarc'h, y en «Plegaria de un muerto», donde reduce las referencias mitológicas y culturalistas del original: no aparece Èrèbe (Èrebo), ni Hyllos (Hilo) ni l'Hèbre (el río Evros).

<sup>498</sup> En el cuento, la marquesa de Aguilarejo encarga a D. Joaquín Carmona (administrador del castillo de la marquesa) escoger unas docenas de antiguallas de una sala del castillo, trabajo que realiza con su hijo Pepe que encuentra un retrato de la antecesora de la marquesa en su juventud, del cual se enamora. El joven toma este hallazgo como modelo para pintar un nuevo retrato. Hecha la pintura, el padre admira en la obra de su hijo el parecido con la marquesa, quien quiere conocer al pintor que la ha retratado. Pepe, esperando encontrar a una mujer joven se encuentra a una vieja: «Al chocar con la realidad, el ideal, la novia del artista se había desvanecido. Y así murió aquel amor ¡que nunca tuvo vida!» (*La Moda Elegante*, 22/11/1902: 509). Además de la concepción parnasiana de la obra de arte que permanece bella a pesar del tiempo (retrato de la antepasada de la marquesa) frente a la vejez y corrupción de la belleza humana (marquesa de Aguilarejo), se recurre a otro interés parnasiano, la écfrasis: «El retrato de la muy ilustre señora D.<sup>a</sup> María de la Concepción Córdoba, Marquesa de

Lo más personal y valioso de su obra corresponde a la época modernista. Su libro capital, *La vida humilde*, se publica en 1906. Aunque en él hay influjos de poetas correspondientes a la época y la sensibilidad que vengo estudiando, lo más importante pertenece a la nueva poesía modernista. Ciertamente que aun utilizándoles, rehúye las singularidades de métrica y temas típicos de ella, pero su tono sensiblero la aproxima mejor a la manera de un Amado Nervo, por ejemplo, que a la de un Gabriel y Galán, al que en ocasiones imita. Sus traducciones de Catulo Mendes [*sic*] son prueba de la orientación de su poesía, si no lo fueran suficientes las circunstancias métricas y temáticas señaladas (1960, II: 1079).

De esta forma, sirviéndose de la traducción y la creación, Blanco Belmonte pone en pie una poética de mirada social, que es la que más predomina en su producción, aunque también deja espacio para que sus traducciones y obras originales (en este caso, mayoritariamente poemas) se preocupen única y exclusivamente del Arte.

Hay que añadir que los poetas parnasianos, simbolistas y decadentistas, como se puede observar en el apéndice de traducciones, ocupan buena parte de la obra traductora de Blanco Belmonte; por enumerar algunos: Armand Silvestre, Catulle Mendès, José María de Heredia, Sully Prudhomme, Jean Richepin, Théophile Gautier, Paul Verlaine, François Coppée, Edmond Rostand, Jean Moréas, Ernest d'Hervilly, Gabriele D'Annunzio, Gabriel Vicaire, Joséphin Souvary, Jean Aicard, Maurice Maeterlinck, Henri Cazalis (al que también recoge con su seudónimo *Jean Lahor*), Marie Krysinska, Auguste Dorchain, Oscar Wilde, Théodore de Banville, Léon Valade, Judith Gautier y Émile Verhaeren. Dicho esto, me interesa destacar una serie de traducciones que filtran elementos del Simbolismo, como el abandono de la pasión romántica hacia la ensoñación en calma de «Dicha en el reposo (pensamiento de Jean Richepin)»:

Pasajero que estás siempre propicio  
a salir a la mar en cualquier barca,  
¡Pobre enfermo nostálgico que sueñas  
en el viajar alivio que no alcanzas!

---

Aguilarejo, sobre ser obra maestra de Carreño, era, como queda dicho, un prodigio de belleza. Por la dulzura de las miradas parecía la señora una virgen; el óvalo de su rostro, blanco con blancura de marfil antiguo, tenía suprema majestad; su cuello delicadísimo adivinábase perdido en amplia rizada gorguera; gruesas perlas se entrelazaban a las dos bandas en que se dividía el blondo cabello, que iba a caer como espléndida diadema sobre la despejada frente; de las abullonadas mangas, entre espumas de un mar de encajes, surgían cual lirios de nieve las manos, de asombroso modelado. Pasmaba la Marquesa por su encanto; cautivaba por la bondad de su rostro, y suspendía el ánimo por su continente arrogante y señorial» (*La Moda Elegante*, 22/11/1902: 509).

Tal vez fuera mejor, hoy que tu frente  
 va ciñendo diadema inmaculada,  
 anclar junto a la cuna en que naciste,  
 buscando en el hogar silencio y calma.  
 Cruzar el mundo con el alma inquieta,  
 aviva y no remedia la nostalgia;  
 la tierra es siempre igual, siempre la misma,  
 solo por ser ignoto el mar agrada.  
 Así piensan, viviendo en tierra firme,  
 los que miran al mar y no se embarcan.  
 Para soñar sin miedo al desengaño,  
 para vivir gozando de esperanza,  
 mejor que perseguir las ilusiones  
 sobre las crestas de las olas bravas,  
 es contemplar desde la verde orilla  
 el beso de las nubes a las aguas (*La Ilustración Española y Americana*, 15/3/1908: 163).

La traducción «Hermana golondrina (pensamiento de Sully-Prudhomme)» («A l'Hirondelle», *Poésies. Stances et poèmes (1865-1866)*, [1872]), a pesar del acercamiento métrico (del octosílabo francés al octosílabo español), se aleja del original con varias aportaciones de Blanco Belmonte como el «regio estandarte», la envidia que «la estirpe humana» siente por la golondrina (en la penúltima estrofa) y la más significativa (en la última estrofa): la comparación que *Sully Prudhomme* establece entre la golondrina y su alma es «libre vie, immuable amour», sin embargo en Blanco Belmonte aparece el poeta para exponer el vuelo del ave y su nido como una metáfora de su trabajo poético, labrar el nido de la Poesía para el ave del Ensueño, remontándose claramente a postulados simbolistas y a Bécquer, darle forma a la Idea:

Toi qui peux Monter solitaire  
 au ciel, sans gravir les sommets,  
 et dans les vallons de la terre  
 descendre sans tomber jamais;

toi qui, sans te pencher au fleuve  
 où nous ne puisons qu'à genoux,

¡Feliz tú! Sin arrastrarte  
 llegas al regio estandarte  
 que borda el sol en la altura.  
 ¡Feliz tú! Sin desplomarte  
 descienes a la llanura.

Al beber en el riachuelo  
 dobla el hombre la rodilla.



peux aller boire avant qu'il pleuve  
au nuage trop haut pour nous;

toi qui pars au déclin des roses  
et reviens au nid printanier,  
fidèle aux deux meilleures choses,  
L'indépendance et le foyer;

comme toi mon âme s'élève  
et tout à coup rase le sol,  
et suit avec l'aile du rêve  
les beaux méandres de ton vol.

S'il lui faut aussi des voyages,  
Il lui faut son nid chaque jour;  
elle a tes deux besoins sauvages:  
libre vie, immuable amour (*Sully*  
*Prudhomme*, [1872]: 21-22).

¡Feliz tú, que en raudo vuelo  
bebes la lluvia que brilla  
en el manantial del cielo!

¡Feliz tú, que huyes ligera  
viendo el otoño llegar,  
y tornas en primavera,  
y en una y otra ribera  
tienes nido que es hogar!

Te envidia la estirpe humana  
porque alegre y soberana  
cantando subes y subes,  
y eres al subir hermana  
de los astros y las nubes.

¡Dios te guarde, hermana mía!  
Yo, en este mundo pequeño,  
labro un nido cada día:  
¡El nido de la Poesía  
para el ave de mi Ensueño! (*R. de*  
*Córdoba, La Ilustración Española y*  
*Americana*, 15/2/1908: 90)

En «Pensamientos extraños (de Jean Moréas)» se avista el mundo de los sueños, recurrente en las traducciones simbolistas del cordobés:

### III

Sobre los cielos azules  
cruzan las nubes ligeras.

Como en los mares las barcas  
cuando al viento dan sus velas.

En cada nube que cruza  
una hermana mi alma sueña.

Y al ver volar a esas naves

gime por irse con ellas (*R. de Córdoba, La Ilustración Española y Americana*, 15/3/1911: 159).

Y, por último, Blanco Belmonte acude a la cabellera, utilizada en el Simbolismo y en el Decadentismo como elemento erótico que lleva la desgracia al hombre (motivo analizado en el capítulo de Belmonte Müller), a través de la traducción «Sus cabellos (pensamiento de Jean Aicard)»:

Hay algo en la cabellera  
de la beldad hechicera  
que me robó el albedrío,  
algo que mi dicha mustia,  
algo que me mueve a angustia  
y a inquietante desvarío.  
Y es que los dulces destellos  
de sus fulgentes cabellos,  
guardan misterio sombrío;  
del tesoro de mi amada,  
su cabellera dorada  
es el joyel menos mío.  
Puede el acero cortante  
segar la trenza abundante  
rubia cual trigal de estío,  
y así guardar sus destellos  
cuando los otros cabellos  
muestren vejez: nieve y frío.  
Y al pensar en que, adorable,  
—sobre la muerte implacable,  
sobre el cariño bravío—  
subsista la rubia trenza,  
siento odio, angustia y vergüenza;  
¡pueden robarme algo mío! (*R. de Córdoba, El Imparcial, 25/6/1908: 4*)

4.4.4. La labor traductora de Marcos Rafael Blanco Belmonte en *La Moda Elegante* y en «La vida en el hogar» de *El Imparcial*.

Son muchas las revistas y diarios que reciben las traducciones poéticas de Blanco Belmonte, concentrándose la mayoría en *La Ilustración Española y Americana*, *La Moda Elegante* y la sección «La vida en el hogar» de *El Imparcial*. En estas dos últimas

publicaciones el autor cordobés no solo se dedica a reproducir sus traducciones, sino que toma la dirección del apartado de *El Imparcial* y monopoliza el ejercicio traductor de la revista *La Moda Elegante* (desde 1900 hasta 1920), donde además tradujo novela, para llevar la literatura extranjera a un público femenino. Una preocupación, la de traducir para mujeres, que también manifiesta, como antes he señalado, en formato libro: las tres novelas de Louisa May Alcot en la colección «La Novela Interesante. Biblioteca para la mujer» de la Editorial B. Bauzá, la *Aventurera* (1902; 1904) de Carolina Invernizio para Maucci, o las tantas traducciones de mujeres novelistas que realiza para la Editorial Blanca (véase apéndice de traducciones). Asimismo, tanto «La vida en el hogar» como *La Moda Elegante*, tal y como ocurre en *La poesía en el mundo*, recogen poesía traducida de originales decimonónicos, con un generoso espacio para la lírica contemporánea a Blanco Belmonte y los representantes de la modernidad poética.

#### 4.4.4.1. Blanco Belmonte, el traductor de *La Moda Elegante*.

*La Moda Elegante* inicia sus andaduras por tierras gaditanas en 1842 bajo el nombre de *La Moda*, siendo su fundador Francisco Flores Arenas. En 1861 se amplía el título de la misma: *La Moda Elegante*, en la cabecera, y *La Moda Elegante Ilustrada*, en el texto donde se indica su coste. El 30 de abril de 1870 cambia el pie de imprenta, de Cádiz a Madrid, haciendo que, en palabras del editor Abelardo de Carlos y Almansa, «aparezca en la capital de España, que es el lugar que por su importancia le corresponde» (A. de Carlos, *La Moda Elegante*, 30/4/1870: 128). Es una publicación exitosa, dirigida a un público femenino<sup>499</sup>, que informa durante ochenta y seis años de las costumbres y modas femeninas de dentro y fuera de España, dedicando un espacio considerable a la literatura y a la traducción. Entre los traductores de poesía se encuentran Filiberto Abelardo Díaz, José F. Sanmartín y Aguirre, Pedro María Barrera, Bernardo Acevedo, Jesús Cencillo, J. A. Pérez Bonalde y, no identificados, los escondidos bajo las iniciales L. de I. y F. A. B.; y entre los traductores de prosa Faustina Sáez de Melgar, de nuevo José F. Sanmartín y Aguirre, Remigio Caula, Patrocinio de Biedma, María del Pilar Sinués, Salomé Núñez Topete, Eugenia Godró y, sin identificar, Vizcondesa de Castelfido, Conde de S., M. B., L. Rancé, Condesa de Liria, Condesa B. y *Silvia*. Muestra de la importancia que la revista concede a la actividad

---

<sup>499</sup> El receptor de la revista se advierte en sus subtítulos, que fueron variando con el tiempo: primero, «Periódico de las familias»; segundo, «Periódico de señoras y señoritas»; y tercero, «Periódico especial de señoras y señoritas, indispensable en toda casa de familia». Para un estudio del diseño, portada y contraportada, cabecera, imágenes, color y otros recursos tipográficos de la revista, véase González Díez y Pérez Cuadrado (2009).

traductora es la página bilingüe que contiene el poema en gallego «Amor de nay» (*Arminda Flora Serrano* [seudónimo de Valentín Lamas Carvajal], 6/1/1877: 6) y su traducción al español «Amor de madre», realizada por Bernardo Acevedo y Huelves (Acevedo, 6/1/1877: 6). Se pueden subrayar, además, las traducciones de Heine (Pérez Bonalde, 14/12/1880: 376; F. A. B., 14/12/1880: 376) y de Uhland (Pérez Bonalde, 14/10/1890: 455), o el cuento «El retrato» de Edgar Allan Poe, publicado sin la firma del traductor (Poe, 14/3/1885: 78)<sup>500</sup>.

Todos estos traductores, a excepción de *Silvia*, desaparecen a partir de 1900, ocupándose Marcos Rafael Blanco Belmonte de prácticamente toda la traducción que se publica en la revista: la primera obra traducida de Blanco Belmonte es un poema titulado «Ejemplo (pensamiento de Hafiz)» (22/2/1900: 77), de ahí en adelante todas las traducciones de poemas salen de la pluma del autor cordobés, salvo «La rosa (vals de Cowper)» (14/8/1900: 356), traducido por V. Holguín, y «Egoísmo y caridad (de Zanella)» (30/5/1911: 239), traducido por Santiago Montoto de Sedas. Caso distinto es el espacio de la traducción de novela que, firmando con el nombre de pluma de *Araceli*, llega a compartirlo con el autor o autora que se esconde bajo el seudónimo de *Silvia*. Así, las novelas de *Araceli* en *La Moda Elegante* se distribuyen entre los suplementos y los pliegos encuadernables, mientras que las de *Silvia* adquieren especial protagonismo en las principales páginas de la revista. Entre *Silvia* y *Araceli* se reparten a la autora fetiche de *La Moda Elegante*: *M. Maryan* (seudónimo de Marie-Rosalie-Virginie Cadiou), tomando de esta forma el testigo de Salomé Núñez Topete, que tradujo *Primavera* y *Lady Frida*, y Condesa B., que hizo lo mismo con *La prima Ester*. Las traducciones que con el sobrenombre de *Araceli* lleva a cabo Blanco Belmonte para la revista son las siguientes: *Marcia de Laubly*, *Gabriela*, *Ilusiones*, *En los nidos de antaño*, *Entre dos cunas* y *Lo que enseña la vida* de *M. Maryan*; *Las conquistas de Próspero* de H. du Plessac (autor del que también se ocupa *Silvia* en la revista traduciendo *Demasiado tarde*); *El rincón de la dicha*, *La hija de mi enemigo*, *Violeta*, *La florida* y *La borrasca* de *Etienne Marcel* (seudónimo de Caroline Thuez); *Tula* de *G. Peyrebrune* (Mathilde-Marie Georgina Élisabeth de Peyrebrune); *El capitán Kerallain* de Z. Fleuriot; y *La red y el anzuelo*, *La primavera vuelve* y *Arisea*, en las que no se indica el autor original. Novelas como *Marcia de Laubly*, *El rincón de la dicha*, *La hija de mi enemigo* y *Violeta* llega a publicarlas más tarde en formato libro firmando con su nombre de pila y apellidos; las dos últimas aparecen conjuntamente en un volumen titulado *Así triunfa la mujer*, como ya anoté en la biografía. Además, algunas de las novelas que traduce *Silvia* para *La Moda Elegante* coinciden en título

---

<sup>500</sup> El cuento, claro está, es «The Oval Portrait». Más conocido y traducido al español como «El retrato oval».

con las que ofrece Blanco Belmonte en formato libro, estas son *Annunziata* y *El misterio de Kerhir* de M. Maryan, *Al final de la jornada* de M. Colomb (seudónimo de Joséphine-Blanche Bouchet), y *La secretaria del Conde* de M. Marechal<sup>501</sup>. Hay que añadir, también, que el cordobés publica más traducciones de M. Maryan que no se recogen previamente en la revista, como *La casa abandonada*, *Mientras florezcan los rosales* y *Sol*.

En cuanto a las traducciones de poesía, Blanco Belmonte se encarga de todas salvo en dos ocasiones, como ya advertí. Para no repetir excesivamente su nombre, recurre de nuevo a los seudónimos y firma como *Araceli*, *White* o *M. White*, *R. de Córdoba* o *R. de C.* y, por supuesto, M. R. Blanco Belmonte. *Araceli* traduce un poema, «Consejos a un niño (de E. Manuel [Eugène Manuel])» (22/6/1901: 272); *White* tres, «La muerte del Delfín (pensamiento en prosa de A. Daudet)» (White, 30/11/1904: 519), que aparece en *La poesía en el mundo*, «Guerra civil (pensamiento de Víctor Hugo)» (*M. White*, Suplemento, 14/1/1906) y «Vencidos (pensamiento de E. Hinzelin)» (*M. White*, 30/1/1906: 40); mientras que *R. de Córdoba* y M. R. Blanco Belmonte traducen el resto. Con estos dos nombres traduce a ciento treinta y dos autores y doscientos un poemas. Reflejar aquí la lista completa de autores sería agotador, así que destaco, por orden de aparición, a Sienkiewicz, Béranger, Guyau, Lérmontov, Heine, Schiller, Tolstói, Krysinska, Alphonse Karr, Verlaine, Mendès, Wilde, Thomas Hood, Guerra Junqueiro, Hugo, Richepin, Goethe, Musset, D'Annunzio, Gautier, Dumas, Ada Negri, Rudyard Kipling, *Sully Prudhomme*, Banville, Coppée, Murger, Thomas Moore, Tagore y Eça de Queiroz<sup>502</sup>. En muchas de las traducciones de estos autores se indica que son versificaciones: «pensamiento en prosa» o «pensamiento de una narración en prosa» de los mismos, así Blanco Belmonte versifica prosas de Sienkiewicz, Schiller, Mendès, Isabel de Rumanía, *Ephner* (seudónimo de Josep Carner), Alphonse Karr, Wilde, Georges d'Esparbès, Gourdon de Genouillac, Daudet, Guillermo II de Alemania y Eça de Queiroz<sup>503</sup>.

---

<sup>501</sup> He cotejado las traducciones de *Silvia* y las de Blanco Belmonte para ver si existía la posibilidad de que *Silvia* fuese un seudónimo de Blanco Belmonte, pero son diferentes. Algo que no sucede entre las traducciones de *Araceli* y Blanco Belmonte, las cuales coinciden escrupulosamente, cambiando algunas palabras en un claro intento de revisión.

<sup>502</sup> Como ya apunté en el capítulo dedicado a José de Siles, gracias a «Olvido (de Paul Verlaine)» (*R. de Córdoba*, 6/3/1903: 99) Blanco Belmonte coincide con José de Siles y Juan Ramón Jiménez en traducir a Verlaine en 1903. Del mismo modo, Blanco Belmonte traduce a Tagore en 1918, «El maestro y las joyas (pensamiento de Rabindranat Tagore)» (6/3/1918: 99), dentro del periodo en el que Zenobia Camprubí y Juan Ramón introducen a Tagore en España, entre 1915 y 1922.

<sup>503</sup> La gran mayoría de las traducciones de estos autores pasan a formar parte de *La poesía en el mundo*, pero ya sin que se precise que sean un «pensamiento en prosa». No ocurre así en otros libros como *Aves sin nido*, donde no se abandona esta aclaración: «El violín de Yanko (pensamiento de una narración en prosa de Sienkiewictz [sic])».

Por otro lado y fuera del interés de la traducción, también versifica una prosa del poeta español Luis de Ansorena: «Diamantes (pensamiento de una narración en prosa de L. de Ansorena)» (*R. de Córdoba*, 22/12/1903: 560).

En dieciocho, de los doscientos un poemas, no se especifica el autor original y van acompañados de un apelativo que alude a su condición anónima y popular: «La inteligencia (proverbio ruso)» (14/3/1903: 116; *La Última Moda*, 25/8/1917: 8), que en *La poesía en el mundo* aparece, no como proverbio, sino como traducción de Tolstói; «Igualdad (proverbio árabe)» (6/4/1903: 149); «Los melocotones (proverbio ruso)» (25/5/1903: 221; *La Última Moda*, 10/9/1917: 8); «El egoísmo (conseja árabe)» (14/6/1903: 257), recogido en *La patria de mis sueños* (1912) como «El egoísmo (conseja oriental)»; «Grandes y pequeños (fábula india)» (*R. de Córdoba*, 30/6/1903: 281); «La última moneda (proverbio ruso)» (22/8/1903: 364-365)<sup>504</sup>; «El origen de la muerte (leyenda india)» (Suplemento de *La Moda Elegante*, 14/10/1903), publicado más tarde en *Los que miran más allá* (1911b); «La piedra (anécdota rusa)» (*R. de Córdoba*, 22/1/1904: 29; ídem, *El Correo de Cantabria*, 25/10/1905: [1]), recogido, y vuelvo a lo apuntado en otra ocasión, en *La poesía en el mundo* como «La piedra (de Lermontoff [sic])» y después como «La piedra (apólogo ruso)» (*R. de Córdoba*, *El Imparcial*, 24/6/1909: 3) y «La piedra (de León Tolstoy [sic])» (*El Diario*, de Orihuela, 10/6/1912: [1]; *El Papa-Moscas*, 9/2/1913: [3]); «El trébol inmarcesible (leyenda árabe)» (*R. de Córdoba*, 6/4/1904: 147); «La voluntad de Dios (conseja oriental)» (*R. de Córdoba*, Suplemento, 30/4/1904), que en *Al sembrar los trigos* (1913a) se halla como «La voluntad de Dios (conseja hebraica)»; «Religión (parábola oriental)» (22/8/1904: 371); «Microscópicas (proverbios orientales)» (*R. de Córdoba*, Suplemento, 14/2/1905); «La torre de las oraciones (leyenda japonesa)» (6/7/1905: 328), que, como ya avancé, en *La poesía en el mundo* el original se le atribuye a Jizo; «Manos blancas (parábola india)» (Suplemento, 28/2/1906b), recopilado en *La patria de mis sueños*; «Proverbios chinos» (*R. de Córdoba*, 22/12/1906: 563)<sup>505</sup>; y «Canción de cuna (lied húngaro)» (14/4/1916: 159). La excepción, respecto a estos versos de llamada popular, la marcan «El hijo del viento (conseja árabe)» (22/1/1904: 27-28) y «Las desconocidas (leyenda rusa)» (L. L., 6/3/1915: 99), siendo cuentos en prosa. Este último, muy breve, presenta la misma historia del poema «Una fiesta en el cielo (pensamiento de Tourgueneff [sic])» (30/12/1909: 279), traducido por M. R. Blanco-Belmonte, lo que invita a pensar que L. L. quizá sea otro seudónimo, abreviado, del cordobés. De este modo, queda expuesto que en esta serie de textos se manejan culturas exóticas, y añadido que, con los títulos «Proverbio chino» (Anónimo, Suplemento, 29/2/1904) y «Proverbio árabe» (Anónimo, 6/12/1909: 243), penetran en otra sección de la revista llamada «Pensamientos» o

<sup>504</sup> Un proverbio ruso más aflora en *La Ilustración Española y Americana* (15/5/1903: 302) y en *La patria de mis sueños*: «El cuervo (proverbio ruso)».

<sup>505</sup> En el *Almanaque de La Ilustración Española y Americana para el año 1902* (1901: 31-32) y en *Los que miran más allá* hay otro acercamiento a esta cultura gracias a «Como era en un principio (apólogo chino)».

«Pensamientos selectos». Cuesta creer que exista un original de estos textos, y en el caso de que lo hubiera, la traducción sería por «idioma interpuesto», como probablemente ocurra en «Ejemplo (pensamiento de Hafiz)» (22/2/1900: 77) y «Mientras los hombres se matan... (Pensamientos de Haruko, emperatriz del Japón)» (30/10/1916: 138)<sup>506</sup>.

El espacio que la revista dedica a las traducciones de poesía se ocupa de diferente manera: unas veces aparecen los poemas sueltos; otras, agrupados bajo los epígrafes «Pensamientos extraños» (aludiendo a su difusión de cultura extranjera), «Para los niños», «Al margen de la hecatombe» y «Álbum poético»; y otras, insertadas en artículos o acompañándolos. Así, el artículo «Fruta del tiempo. Nueces» (*White*, Suplemento, 30/11/1905) se adereza con unos versos de La Fontaine, al igual que el titulado «Más que reina» (*R. de Córdoba*, 14/3/1916: 110) con unos versos de Villon y de Ronsard. En «León XIII» (30/7/1903: 328) Blanco Belmonte da noticia de la muerte del pontífice y la acompaña de dos poemas del fallecido que luego se encuentran en *La poesía en el mundo*: «Plegaria de León XIII» y «Última poesía de Su Santidad: Meditación nocturna del alma dolorida». En «Veraneo de una reina» (*White*, 30/7/1905: 327-328) informa de cómo produce poesía la reina Isabel de Rumanía (Isabel de Wied, *Carmen Sylva* su seudónimo) y al artículo se suma el poema «Los trabajadores (pensamiento de la reina Isabel de Rumanía)», traducido por *R. de Córdoba* y recogido también en *La poesía en el mundo*. La misma dinámica ofrecen los artículos «Veraneo de la reina Elena» (*R. de Córdoba*, 14/8/1905: 352-353), que ilustra sobre la figura de Elena de Montenegro e incluye el poema «Las dos coronas» («Dos coronas (de la reina Elena de Italia)» en *La poesía en el mundo*), y «Mujeres artistas» (*R. de Córdoba*, 6/9/1905a: 392-394), retratando a Lucie Félix-Faure y a la Baronesa de Baye (Marie-Béatrice de Baye), junto a dos poemas de estas autoras localizados en *La poesía en el mundo*: «La ventana iluminada» y «Hacia el ideal», respectivamente. Asimismo, Blanco Belmonte en «Lucía Félix-Faure» (30/1/1914: 41) anuncia la muerte de esta autora y opta por mostrar, de nuevo, el poema «La ventana iluminada». Otro artículo en esta línea es «El luto» (*Araceli*, 14/8/1906: 358-359), al describir esta costumbre de duelo y acabar con un poema de *Sully Prudhomme* traducido sin título por M. R. Blanco-Belmonte (en *Almanaque de La Ilustración Española y Americana para el año 1905*, publicado en 1904, y en *La poesía en el mundo* el poema se titula como este artículo); *Araceli* dice así: «Sirvan de cierre a estos renglones esas delicadas estrofas,

---

<sup>506</sup> El título «Mientras los hombres se matan...» lo emplea antes para una crónica sobre la Primera Guerra Mundial (*La Moda Elegante*, 6/10/1914: 147). En cuanto a los autores originales de los dos últimos poemas, se trata, en primer lugar, del poeta persa Mohammed Shams od-Din, a través de su sobrenombre *Hafez de Shiraz*, y, en segundo lugar, de Masako Ichijō, emperatriz consorte del emperador Meiji Tennō de Japón.

traducidas por mi compañero de redacción, en *La Moda Elegante*, Blanco-Belmonte» (14/8/1906: 359).

El autor cordobés alterna traducción y creación poéticas en la revista y, una vez más, como estudié en el epígrafe anterior, la relación entre ambas es muy estrecha e intencionada. Hay que tener presente que la labor traductora, entendiéndola en un sentido amplio, no es solo la traslación del poema de una lengua a otra, sino la canalización de las ideas extranjeras a la obra personal. Tal y como señala Luis Pegenaute «el ejercicio literario es un espacio de lectura y reescritura y [...], en ese sentido, la literatura es siempre traducción» (2004a: 430). En Blanco Belmonte esta idea se estira al máximo, respondiendo a sus traducciones poéticas con un poema original suyo, es decir, reescribe lo reescrito, siguiendo siempre la misma disposición: *R. de Córdoba* como traductor y M. R. Blanco-Belmonte como poeta original que responde a las traducciones. Así a «Desamparo (de Víctor Hugo)» (*R. de C.*, Suplemento, 30/1/1906) se le contesta con «Amparo (después de leer “Desamparo”, de Víctor Hugo)» (Suplemento, 30/1/1906), mostrando una esperanza que no contempla el primer poema, la de que los seres abandonados por unos pueden ser acogidos por otros. De igual manera, a «Hay dos sendas en la vida... (Pensamiento de A. de Musset)» (*R. de Córdoba*, 6/5/1917: 203) le surge la réplica «Hay una senda callada...» (6/5/1917: 203); las dos sendas del primer poema son la paciencia y la ambición, y la senda callada que propone el segundo es la senda del deber. Siguiendo con este esquema de traducción y respuesta, bajo el epígrafe «Al margen de la hecatombe» se ubica el poema «Balada de venganza y odio (pensamiento de P. A. Noel)» (*R. de Córdoba*, 22/10/1918: 171) y al lado, dispuesto para una comparación y sirviendo de respuesta, bajo el epígrafe «Al margen de la locura», el poema «Balada del amor y de la paz» (22/10/1918: 171); mientras en el primero se pide a Dios que perdone el odio que emana del corazón del hombre («Señor, ¡perdona que el odio / nos inflame el corazón!»), en el segundo se pide a Dios que en los corazones del hombre ponga amor, ternura y paz («Señor, en los corazones, / ¡pon amor, ternura y paz!»); además, en el primero se asume el odio como condición del hombre y en el segundo hay una voluntad de esperanza y se rechaza resignarse al odio. Hay otra traducción más y su respuesta, pero esta vez en números separados y ambas firmadas por M. R. Blanco-Belmonte. La traducción se titula «El globo azul (pensamiento de E. Frichet)» (30/1/1918: 47), donde un niño llora la pérdida de su globo que se va al cielo, simbolizando la ilusión que se pierde («¿Quién no ha perdido en el mundo / el globo de una ilusión?»), y la contestación «En una tarde de otoño» (14/2/1918: 71), donde se recuerda que «ruedan pétalo tras pétalo / las ilusiones falaces», pero sus troncos «si el otoño los maltrata, / abril les da brotes nuevos». Las parejas poemáticas comparten dos cosas, la primera es que la



traducción pesimista siempre se enfrenta a una refutación optimista, y la segunda la forma métrica: todas son composiciones octosilábicas arromanzadas, salvo «Hay dos sendas en la vida» y «Hay una senda callada», que disponen de una estructura similar (aaabcccb ddefffe y aaaabcccb ddddefffe, respectivamente). Igual de idénticas llegan a ser «Balada de venganza y odio» y «Balada del amor y de la paz», tres estrofas de ocho versos octosílabos arromanzados y rematadas por otra estrofa de cuatro versos también octosílabos con rima en los pares<sup>507</sup>.

Además de las secciones de novela y poesía, otra sección que difunde a autores extranjeros es la ya mencionada «Pensamientos selectos». Aquí se recogen sentencias breves de escritores y pensadores sin hacer discriminación por lengua o periodo histórico. De esta sección, anónima, es bastante probable que se ocupara Blanco Belmonte: primero porque recorre la revista desde 1901 hasta 1919, coincidiendo prácticamente con el periodo en el que Blanco Belmonte estuvo en ella (1900-1920); segundo por el insaciable uso, por parte de Blanco Belmonte, de «pensamiento» como sinónimo de «traducción» (recuerdo que su libro de traducciones poéticas se titula *La poesía en el mundo. Pensamientos poéticos*); tercero porque muchos de los autores seleccionados son los mismos que él traduce en repetidas ocasiones para la sección de poesía de la revista y para su libro *La poesía en el mundo* (estos son León XIII, Tolstói, Dumas, Ancelot<sup>508</sup>, Hugo, Schiller, la reina Isabel de Rumanía, Alphonse Karr, Goethe, Lamartine, Alphonse Daudet o Anne Barratin); y cuarto porque entre estos autores

---

<sup>507</sup> Este tipo de secuencia (traducción y réplica) se extiende a *La Ilustración Española y Americana* con «La tristeza (de Lamartine)» (*R. de Córdoba*, 15/6/1905: 366) y «La alegría (después de haber leído ‘La tristeza’ de Lamartine)» (15/6/1905: 366). Ambos, como ya anticipé, pasan a formar parte de *La poesía en el mundo*. En la traducción se estima a la tristeza, pues ella puede invocar lo divino: «Por ella –impalpable nube / que es del silencio mortaja– / oímos la voz del querube, / la oración que al cielo sube, / la paz que del cielo baja». A este respecto, la respuesta de «La alegría» es tajante: «¡Ni los ángeles son tristes, / ni hay en el cielo tristeza!».

Otra secuencia más tiene lugar en *La Ilustración Española y Americana*, «Las amapolas francesas (pensamiento de Tiret-Bognet)» (*R. de Córdoba*, 30/7/1910: 63) y su castiza respuesta «El clavel español» (30/7/1910: 63). Las amapolas francesas son los soldados de Francia: «Son rojos como la sangre / generosa, / los kepis de los soldados / que a Francia dan prez y gloria. / Cuando, rompiendo las filas, / marchan con bravura indómita / entre los campos de trigo / que brindan cosecha hermosa, / nuestros soldados semejan / amapolas». En «El clavel español» no se compara a la flor con el ejército, sino con el alma española guerrera: «El clavel / con la sangre matizado / de un pueblo valiente y fiel / siempre noble, siempre honrado, / con lealtades de lebril / y majestades de sol. / ¡Dios guarde al santo clavel / español! / En los campos de batalla, / cuando brama la metralla, / es un águila caudal / que se remonta a la gloria, / y es la flor toda ideal / de la Historia». En ambos poemas se alude a la victoria, la victoria de las amapolas y del clavel, respectivamente: «Nuestros soldados parecen / amapolas. / Laureles tintos en sangre / generosa»; «Y en la guerra, / al final de la jornada, / es magnífico laurel».

En *La vida humilde* también hay respuesta, pero no a una traducción, sino a un poema original de Amado Nervo. El poema que contesta, «La Hermana Lluvia», le concede más protagonismo a este hecho climático que el de Amado Nervo y va acompañado de la siguiente cita: «A Amado Nervo: después de leer su poema “La Hermana Agua”» (1906b: 163).

<sup>508</sup> No identifico si se trata de Marguerite-Louise Virginie Chardon Ancelot o su marido Jacques-Arsène-Polycarpe-François Ancelot.

aparecen las susodichas iniciales L. L., además de las siglas B.-B., con las que firma una cita que enlaza con toda su producción literaria, la comparación de los hombres con las aves: «Las alegrías son para los hombres lo que las alas son para los pájaros» (B.-B., Suplemento, 14/9/1903).

Es de justicia reflejar la decisiva presencia traductora de Marcos Rafael Blanco Belmonte en *La Moda Elegante*. Un autor que asume el trabajo de traducir para una revista de lectoras, seleccionando traducciones acordes a este público y escondiendo la autoría masculina bajo seudónimos como *Araceli* (cuando traduce novela y poesía), *M. White*, *White*, *R. de Córdoba* o *R. de C.* (cuando traduce poesía). Asimismo, brinda poemas traducidos de muy diversas lenguas, lo que otorga a la revista un carácter cosmopolita que no silencia su voz conservadora y patriótica. Con Blanco Belmonte *La Moda Elegante* comienza y finaliza el periodo que más atención le otorga a la traducción. A partir de 1922 la revista cambia su formato y su periodicidad de publicación al primer día de cada mes, deja de ser semanal para ser mensual (hasta 1927, cuando se convierte en quincenal y llega a su fin) y desde los dos primeros años (1922 y 1923) desaparece totalmente la traducción y ya no participa el cordobés, que dejó de firmar en 1920, coincidiendo con el descenso de traducciones en la revista. El 6 de abril de 1920 empieza a colaborar Francisco Lombardía, que es quien ocupa el espacio de traductora de novelas que deja *Araceli* el 22 de julio de 1920, originándose así la salida de Blanco Belmonte de una revista a la que entregó 20 años de su vida (desde 1900 hasta 1920), su juventud y el inicio de su madurez.

Finalmente, conviene añadir que durante los años 1917, 1918 y 1919 Blanco Belmonte se integra en una revista con un perfil paralelo a la publicación que funda Flores Arenas. Se trata de *La Última Moda*, que ofrece traducciones de poemas, firmadas por *M. White*, *R. de Córdoba* y *M. R. Blanco-Belmonte*, que ya habían visto la luz en *La Moda Elegante*. La sección «Pensamientos selectos» también se repite en esta revista. Lo único que desaparece son las traducciones de novela y la *Araceli* traductora, ocupándose solo de artículos, labor que ya llevó a cabo en *La Moda Elegante*.

#### 4.4.4.1.1. Traducir para mujeres.

La traducción en *La Moda Elegante* está muy marcada por el hecho de que la revista está dirigida a mujeres. Se escogen novelistas como Marie-Rosalie-Virginie Cadiou, Joséphine-Blanche Bouchet, Mathilde-Marie Georgina Élisabeth de Peyrebrune, Zénaïde Fleuriot o Marie Marechal, autoras famosas por tener un amplio público femenino, tratar temas que

preocupan a las mujeres del periodo y crear protagonistas con las que estas puedan identificarse. En cuanto a la poesía, poetas como Marie Krysinska, Isabel de Wied, Charlotte Mary Brame, Elena de Montenegro, Lucie Félix-Faure Goyau, Marie-Béatrice de Baye, Hélène van Zuylen, Ada Negri, Angèle Maraval-Berthoin, Suzanne Vignancour, Lya Berger, Anne-Marie-Louise Godillon (Anne Barratin), Judith Gautier, María Antonieta de Austria, Margarita Deschamps, Masako Ichijō, Lucie Delarue-Mardrus o Marceline Desbordes-Valmore llenan las páginas de *La Moda Elegante* de una poesía en la que la mujer cobra mucha fuerza. Destaco poemas como «La madre del héroe (pensamiento en prosa de S. M. la reina de Rumanía)» (*R. de Córdoba*, 6/8/1903: 341), «¡Pobre abuelita! (pensamiento de la Baronesa de Zuylen)» (Suplemento, 30/9/1905), «Madre obrera (de Ada Negri)» (Suplemento, 14/3/1906) y «¡Gritad, niñas! (de Ada Negri)» (*R. de Córdoba*, 30/1/1908: 39). Una madre que infunde valor a su hijo guerrero y cobarde, una anciana que muerta brilla más que la vida misma, otra madre que trabaja en un telar sin descanso para que su hijo estudie y se labre un porvenir y una profesora que teme jubilarse y no volver a escuchar gritar a sus alumnas reclaman el protagonismo de la mujer en las traducciones poéticas de la revista. Si se acude al apartado de citas, en el número 23 de 1908 se dedica toda una extensa sección de «Pensamientos selectos» a la novelista polaca Klara Bauer, con nueve citas de la autora (Anónimo, 22/6/1908: 274); y en los números 7 y 16 de 1915 esta parte la ocupa al completo la poeta francesa Anne-Marie-Louise Barratin, con cuatro y tres citas, respectivamente (Anónimo, 22/2/1915: 81; ídem, 30/4/1915: 183).

Por otro lado, el tipo de seudónimos que utiliza Blanco Belmonte tiene mucho que ver con que el público receptor sea femenino. En búsqueda de la complicidad entre autor y lector, el cordobés se traviste, se disfraza de *Araceli* para traducir novela, así como varios cuentos y artículos propios. Además, utiliza otro nombre de mujer, *Marina*, no para firmar traducción, sino para un cuento titulado «El primer faro» (*Marina*, 14/8/1901: 359), publicado con anterioridad en *Desde mi celda* (1895b)<sup>509</sup>. Blanco Belmonte, para traducir, o se traviste o esconde sus nombres masculinos Marcos y Rafael. Esto último es lo que ocurre cuando firma como *M. White*, *White*, *R. de C.*, *R. de Córdoba*, *B.-B.* o *M. R. Blanco-Belmonte*<sup>510</sup>.

---

<sup>509</sup> Con respecto a esta primera publicación, cambia el lugar donde transcurren los hechos. En la versión de *Desde mi celda* la historia sucede en un rincón de la vieja Armórica, en un pueblecito llamado Pleugonef, y en la versión de *La Moda Elegante* sucede en un rincón de la costa cantábrica, en un pueblecito llamado Villamar.

<sup>510</sup> En el número 24 de 1901 el poema «Niñerías» aparece firmado por *Rafael de Córdoba* (30/6/1901: 284) y, más tarde, en el número 4 de 1902, el mismo título, pero diferente poema, lo rubrica *R. de Córdoba* (Suplemento, 30/1/1902). Hay un claro intento de ocultar el nombre masculino, aunque aquí no sea para una traducción.

El travestismo en las revistas decimonónicas y finiseculares se explica desde el control patriarcal que ejerce la prensa en la mujer, publicaciones dirigidas a la mujer conservadora, dedicadas a educarla, instruirla, guiarla, ya se ejerciese ese control desde una dirección femenina o masculina (Simón Palmer, 1975, 1993; Roig Castellanos, 1977; Perinat y Marrades, 1980; Segura y Selva, 1984; Jiménez Morell, 1992; Palomo Vázquez, 2014). Subrayo el trabajo de Tarrío Varela (1990) sobre el travestismo en *El Iris del Bello Sexo* (el nombre del redactor principal travestido es Enarda), periódico compostelano publicado cada domingo desde el 2 de mayo hasta el 20 de junio de 1841: «*El Iris del Bello Sexo* se dibuja como una avanzadilla de las múltiples revistas femeninas que fueron apareciendo a lo largo de la década de los años 40 y de ahí en adelante. La evidencia de su travestismo nada dice en contra de estas afirmaciones pues no se diferencia en nada de las otras publicaciones, mayormente escritas también por hombres, salvo en el hecho de jugar al enigma y al disfraz» (1990: 110). Así, Blanco Belmonte hereda, de un sistema patriarcal, la forma de dominar la opinión femenina, un poder y una vigilancia que, a través de herramientas como la traducción y difusión de cultura extranjera, ejecuta en *La Moda Elegante*, en *La Última Moda* y en el suplemento «La vida en el hogar» de *El Imparcial*.

#### 4.4.4.2. «La vida en el hogar».

El 28 de noviembre de 1906 *El Imparcial* anuncia que en su próximo número aparecerá inserta una hoja titulada «La vida en el hogar», «un resumen de informaciones, amenidades y consejos útiles a la mujer... todo cuanto pueda servir de estímulo a la lectura y de alimento a la curiosidad femenina, será apuntado en estas páginas que ha de ser resumen animado de la existencia en los aspectos de delicadeza y elegancia, de arte tierno y de honesta alegría» (Anónimo, 28/11/1906: 1). Y, efectivamente, al día siguiente se presenta este suplemento con un texto titulado «Propósito y saludo», indicando que el mismo va dedicado a mujeres:

Será la presente hoja algo así como un salón donde habrán de reunirse para discurrir sobre temas amenos, interesantes y gratos a la mujer, escritores diversos, quienes, con su particular competencia en tal género de literatura periodística, cuidarán de reunir aquí cuanto sus ingenios inventen y su trabajo halle merecedor de publicidad en las costumbres hispanas y en las extranjeras. No habrán de limitarse las notas informativas y los comentarios que se inserten en esta sección a las modas, a la alta sociedad y al sport, aunque de ello habrá copiosísimo resumen. También trataremos de los problemas que preocupan a la madre de familia, respecto a la organización del hogar en el que su celo quiere reunir la mayor suma de comodidades y perfecciones. Esta ansia de

lo bueno y de lo bello que palpita en el corazón de las mujeres, tendrá en esta hoja una gaceta, un guía, un indicador, un resumen y un consejero (Anónimo, 29/11/1906: 3)<sup>511</sup>.

Así nace «La vida en el hogar», publicándose cada jueves, desde el 29 de noviembre de 1906 hasta el sábado 31 de julio de 1909 (no sale todos los jueves), bajo la dirección de Blanco Belmonte y contando entre sus firmantes habituales con Salomé Núñez Topete, *Monte-Cristo* (seudónimo de Eugenio Rodríguez Ruiz de la Escalera, redactor de *El Imparcial*) y el propio director. En sus artículos aparecen alabanzas a figuras femeninas famosas (atendiendo especialmente a las aristócratas) y reflexiones interesantes sobre la mujer, como la definición de la mujer española (Blanco Belmonte, 24/1/1907: 3), el rechazo al progreso que rompe costumbres como la galantería, pues se galantea a las damas paseándolas en automóvil (Anónimo, 14/2/1907: 3), el «misoginismo» y cómo las mujeres se han revelado contra él (Blanco Belmonte, 4/4/1907: 3), la admisión de mujeres a la policía de la población norteamericana Loraín, en el estado de Ohio (Anónimo, 18/7/1907: 3), y la lucha de la abogada Mary Grace Quackenbos contra el abuso a los trabajadores (Anónimo, 19/12/1907: 3).

El travestismo de Blanco Belmonte se queda en *La Moda Elegante*. Dos son los cuentos de *M. Weifs* que en *La Moda Elegante* firmó *Araceli*: «Ciento cincuenta homicidas» (*M. Weifs*, 20/12/1906: 4; *Araceli*, 30/4/1901: 185)<sup>512</sup> y «Los espejuelos» (*M. Weifs*, 28/2/1907: 4; *Araceli*, 14/10/1901: 449-452). Si bien varios son los textos suscritos con seudónimo de mujer (*Marta*, *Julieta* y *Berta*) que coinciden con el pensamiento de Blanco Belmonte: en «La caridad» (*Marta*, 27/12/1906: 3) se aplaude la caridad de la institución benéfica «Los Talleres de Santa Rita», así como se celebra la Corona y la Iglesia; en «El papel de la mujer» (*Julieta*, 10/1/1907: 4) hay una posición en contra del feminismo y se apoya la desigualdad entre sexos y el papel de la mujer subordinada al «sexo fuerte»; en «Observaciones» (*Berta*, 24/1/1907: 3) se piensa en la mujer como belleza, como objeto estético, que debe cuidar su aspecto<sup>513</sup>.

---

<sup>511</sup> La revista no quiere dejar atrás al público infantil: «También para los niños habrá en LA VIDA EN EL HOGAR algo que atraiga y divierta su incansable afán de saber cosas nuevas» (Anónimo, 29/11/1906: 3).

<sup>512</sup> Se encuentra también en el libro de cuentos *Almas de niños* (1902a).

<sup>513</sup> El autor que se esconde bajo *Berta* también redacta el texto sobre moda titulado «El sombrero» (*Berta*, 14/2/1907: 3). *Berta* y *María* escriben sobre moda (en relación al abanico: *María*, «Aire, aire...», 6/6/1907: 4). Quizá oculta en estos nombres esté Salomé Núñez Topete, ya que publica textos relacionados con complementos femeninos dentro y fuera de «La vida en el hogar» («Comentarios acerca del velo», *Nuevo Mundo*, 7/4/1922: [23]) y, además, en la sección «El arte del vestido y otros adornos» del mismo suplemento aparece la firma S. Es sabido que Núñez Topete utilizó los seudónimos *Melita* y *M.* en *Revista Contemporánea*, *El Gobierno* y *El Correo* (Ossorio y Bernard, 1903: 307-308), pero no hay constancia de que emplease alguno de los arriba expuestos. Igualmente hay que señalar que la sección «La caridad», de Núñez Topete, sigue la línea ideológica de Blanco

Otro asunto digno de resaltar es la difusión de autores extranjeros y de anécdotas de los mismos en la sección «Cintas del cinematógrafo» y en artículos: en «Cintas del cinematógrafo» (Blanco Belmonte, 6/12/1906: 3) se cita a Daudet; en «Artistas regios» (Anónimo, 6/12/1906: 3) se retrata a Elena de Montenegro, Isabel de Rumanía y Guillermo II de Alemania, monarcas que traduce Blanco Belmonte; en «Amor al nido» (B.-B., 31/1/1907: 3) se anuncia un libro que próximamente publicará «Beatriz de Battenberg, madre de la egregia consorte del rey de España», un estudio histórico-descriptivo de la isla de Wight, donde pasó su infancia la aristócrata; en «Cintas del cinematógrafo» (Blanco Belmonte, 30/5/1907a: 3) se remarca lo gran poeta que es Jaruko-Sama (esposa de Mutsu-Hito, emperador del Japón), así como que es candidata al premio Nobel, que en breve se publicarán sus obras completas y que en el Japón dominan más las poetisas que los poetas; en «Cómo han pasado el verano» (Anónimo, 24/10/1907: 4) se informa de cómo han disfrutado de la temporada veraniega algunos escritores extranjeros; en «El libro» (Anónimo, 7/11/1907: 3) se introduce un comentario de Anatole France: «En fin debo dar un consejo a los que están cansados de ver tanto papel emborronado; debo decirles: Sed bibliófilos y leed libros; ¡pero cuidado de qué manos los tomáis! Sed delicados, elegid; y como aquel personaje de Shakespeare, decid a vuestro librero: “Quiero que estén bien encuadernados, y que hablen de amor”...»; en «Infortunio remediado» (Anónimo, 10/10/1907: 4) se da noticia de la escritora *Ouida* (seudónimo de la novelista inglesa Marie Louise Ramé), a la que, pobre y olvidada, el gobierno inglés le ha acabado concediendo una pensión de tres mil francos; en «Cintas del cinematógrafo» (Blanco Belmonte, 28/11/1907: 4) se da a conocer la muerte de la asistente de Musset; en «Cintas del cinematógrafo» (Blanco Belmonte, 13/2/1908: 3) se recoge cómo Octavio Mirbeau estaba equivocado con respecto a la biografía de Balzac, a la vez que se muestra la tristeza de Catulle Mendès, «el poeta exquisito, el cuentista maravilloso, el maestro de cronistas y de críticos teatrales, el dramaturgo admirable y admirado», al investigar sobre Dante y descubrir que no es italiano ni se llamaba Dante, sino Durand; en «Una opinión» (Anónimo, 27/2/1908: 4) se relata cómo Judith Gautier odia el automóvil y solo lo admite

---

Blanco Belmonte. Por tanto, es difícil distinguir si bajo estos nombres de mujeres se encuentran el cordobés o la cubana.

Por otro lado, no siempre Blanco Belmonte otorga a la mujer un papel pasivo y secundario en un grito machista, o, al menos, es responsable; así en el mismo suplemento escribe: «Con grave escándalo de esos mismos señores se pronuncia el nombre de la gran escritora [Emilia Pardo Bazán] hoy como siempre que existe un sillón vacante en la Academia Española. Verdad que, con justos títulos, Gertrudis Gómez de Avellaneda no logró ser admitida, en esa corporación. Pero verdad también que ya va siendo hora de preguntarse si para entrar en el palacio de los inmortales, tiene más valor el traje masculino cubriendo a una pobre medianía, que el talento esplendoroso, masculino siempre, a despecho de las faldas» (Blanco Belmonte, 17/1/1907: 3).

para bomberos y médicos<sup>514</sup>; en «Kipling» (Anónimo, 8/10/1908: 4) se cuenta cómo los comerciantes que Kipling pagaba con cheques no cobraban sus talones en el banco, sino que vendían el autógrafo por precios más altos; en «Cintas del cinematógrafo» (Blanco Belmonte, 12/11/1908: 3) se lamenta la muerte de Marie Kryszewska, recordándola de esta manera: «Las “Hojas muertas” de su canción sean laureles y siempre vivas en la tumba de esta Princesa de las Melancolías», de ahí que en la sección de traducción el poema seleccionado sea «Hojas muertas (pensamiento de María Kryszewska)» (*R. de Córdoba*, 12/11/1908: 3); en «Cintas del cinematógrafo» (Blanco Belmonte, 10/12/1908a: 3) la traducción «Los infelices» de Victor Hugo sirve de apoyo para posicionarse en contra de un decreto que permite a niños trabajar de pescadores a partir de los nueve años, tras señalarse que las madres, para que pueda haber más ayuda en esta labor, han tenido culpa en la redacción del decreto; en «Cintas del cinematógrafo» (Blanco Belmonte, 14/1/1909: 3) se valora negativamente la literatura infantil española y se pone como ejemplo de buena pedagogía a *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, utilizando, para ello, una crítica favorable de Paul de Saint-Victor a dicha obra; en «Cintas del cinematógrafo» (Blanco Belmonte, 11/3/1909: 4) se expone «la novedad literaria» del Futurismo; en «Cintas del cinematógrafo» (Blanco Belmonte, 22/4/1909: 3) se aplaude el libro *Heures de brume* de Anne Barratin, a la que Blanco Belmonte llama «hermana en delicadeza artística de Ada Negri», se hace constar el elogio por parte de M. Faguet a la obra de Barratin y se advierte que la misma está prologada y avalada por el notable crítico Auguste Dorchain, además se traduce un poema de la autora francesa: «Os compadezcó»<sup>515</sup>; en «Cintas del cinematógrafo» (Blanco Belmonte, 10/6/1909: 4) se escribe sobre Frédéric Mistral y sobre la fama en toda Francia de su poema «Mireya»; y en «Cintas del cinematógrafo» (Blanco Belmonte, 31/7/1909: 3) se traducen unos versos del poema «Canción de la limosna» de Rudyard Kipling, compuesto a propósito de la guerra anglo-bóer y que anima a alimentar y socorrer a los hijos y mujeres de los soldados que luchan por la patria, además se comunica la muerte del poeta simbolista Henri Cazalis, destacando su caridad como médico y su lucha por llevar el arte al alcance de todos, «un poeta soberanamente inspirado, que encerró, en las rimas de su libro “Ilusión” amores y piedades fraternales para los que van por el mundo sufriendo adversidades y llorando amarguras» (Blanco Belmonte muestra su afinidad con el poeta francés), y, seguidamente, se publica la traducción «Exhortación (pensamiento de Jean Lahor [seudónimo de Henri Cazalis])» (*R. de*

<sup>514</sup> Asimismo, en «El automóvil» (Anónimo, 9/4/1908: 4) se recogen las palabras de terror de Ybett Guilbert hacia el automóvil, y en «Alfredo Capús y el automóvil» (Anónimo, 14/5/1908: 3) se pone en relación a otro escritor con este medio de transporte.

<sup>515</sup> La traducción se repite en *La Moda Elegante* con el título «Compasión (pensamiento de A. Barratin)» (Blanco Belmonte, 14/9/1910: 117).

*Córdoba*, 31/7/1909: 3)<sup>516</sup>. No puedo obviar que, frente a esta exhibición informativa de lo relacionado con la literatura extranjera, el Blanco Belmonte castizo no abandona el suplemento: en «Cintas del cinematógrafo» (Blanco Belmonte, 2/1/1908: 3) critica la europeización de España y la pérdida de su cultura; y en otro «Cintas del cinematógrafo» (10/12/1908a: 3) vuelve a cargar contra la europeización y denuncia cómo en España desaparecen capas, mantillas, corridas de toros y las rejas de las ventanas que son confesionarios de amor<sup>517</sup>.

En cuanto a la traducción, además de la amplia representación de la poesía moderna (Théophile Gautier, D'Hervilly, Déroulède, D'Annunzio, Mendès, Souлары, Richepin, Aicard, Maeterlinck, Cazalis, Krysinska, Judith Gautier, Dorchain y Robert de Montesquiou), no se pierde de vista a las poetas extranjeras: Elena de Montenegro, Ada Negri, Lucie Félix-Faure Goyau, Marie-Béatrice de Baye, Madame Monfils-Chesneau, Joséphin Souлары, Marie Krysinska, Marceline Desbordes-Valmore, Isabel de Wied, Anne Barratin y Judith Gautier. A esto hay que añadir que el suplemento no solo se nutre de los poemas traducidos por Blanco Belmonte, sino que también se suceden traducciones de textos en prosa (por la autoría anónima, no recogidos en el apéndice de esta tesis) que, con probabilidad, o bien confeccionó el cordobés, o bien Salomé Núñez Topete, los dos traductores de renombre en el suplemento: «El salmo de la vida» (Longellow [*sic*: Longfellow], 6/6/1907: 3) del poeta estadounidense Henry Wadsworth Longfellow, anima en tono lírico a no desfallecer en la lucha de la vida; «La letra femenina» (Ernest Charles, 29/8/1907: 4) del poeta inglés Ernest Charles Jones, trata la grafía femenina y cómo ha ido cambiando en la historia; «La independencia de Noruega» (Ibsen, 26/9/1907: 4) de Henrik Ibsen, ilustra el alma nacional de Noruega: «nosotros, aun cuando perdiéramos la independencia, aunque nos quitasen nuestros territorios, seguiríamos siendo nación»; «El carácter de Ricardo Wagner» (Gautier, Judith, 25/2/1909: 3), recorre la figura del compositor alemán; y «Testamento filosófico de Paúl Meurice» (Anónimo, 25/3/1909: 3), entiende el trabajo y al trabajador como centro de la humanidad.

Finalmente, no podía faltar en un suplemento que deleita con literatura extranjera a su público femenino desde un control patriarcal, la reproducción de juicios sobre la mujer que

---

<sup>516</sup> Es habitual en Blanco Belmonte dar noticia de la muerte de un autor y publicar un poema suyo, como ocurre en «El príncipe de los poetas de Iberia. Ha muerto el maestro y patriarca de las letras Guerra Junqueiro» (*ABC*, 8/7/1923: 21-22) con «El cavador» («O Cavador», *Os Simples*, 1892).

<sup>517</sup> Otra contradicción más en Blanco Belmonte: su posición ante la tauromaquia dista aquí (lamenta su posible pérdida en tanto que tradición española) de la expresada en el artículo, ya comentado, «Las naciones cultas» (*La Ilustración Española y Americana*, 15/7/1910: 19), donde diferencia entre boxeo y torreo, a la vez que los reprueba.



esgrimieron escritores ultrapirenaicos. Así, en «Cura de silencio» (Anónimo, 7/2/1907: 3): «El tesón de ella, puede compararse con la paciencia de él, que ha podido, con sobrado tiempo y reposo, meditar sobre lo que dice Baudelaire a la mujer: “Calla, y sé encantadora”»; en «Pequeños detalles» (Anónimo, 21/2/1907: 3): «Conformarse, y recordar a Musset: “Los amores más cortos suelen ser los mejores”. Sobre todo, tener muy en cuenta “le mystère des petits riens qui accrochent l’homme”»; y en «Cintas del cinematógrafo» (Blanco Belmonte, 11/4/1907: 3): «“¿Que la mujer desea perfeccionarse? ¡Nada más lejos ni más legítimo! Pero, la misión de la mujer es completamente distinta de la del hombre, y de aquí que, siendo distintas las misiones, tengan que ser, cual en realidad son, completamente distintos los ideales de perfección que una y otro deben realizar”. Así, con acierto maravilloso, con frase inspirada, dice lo que piensa y siente acerca del feminismo el altísimo escritor, el patriarca-profeta ruso. Sean las palabras del gran Tolstoi broche áureo de estas notas trazadas al margen de los acaecimientos de una semana».

## CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación se ha profundizado en el significado histórico de la traducción y creación poética de una serie de autores que desarrollan su producción literaria durante finales del siglo XIX y principios del XX, intentando alcanzar el objetivo de recuperar la modernidad poética que expresa el conjunto de su obra (traducida y original) para repasar los inicios del Modernismo español. En este sentido, se hacía necesario, por un lado, entender la traducción como texto del sistema literario español, la historia de la traducción literaria también es historia de la literatura (Lefevere, 1982: 140; García Yebra, 1983, 1984, 1994; Berman, 1984: 12-13; Lambert, 1995: 30; Aullón de Haro, 2008: 22-23; Botrel, 2010; Pageaux, 2010: 78; Guillén, 2013: 327; Ruiz Casanova, 2018: 550, 2011a: 64), y, por otro, reconocer que el traductor literario es un creador de literatura (Lafarga y Pegenaute, 2016).

De esta manera, la metodología de estudio del Modernismo español debía huir de propuestas que no atendiesen a la traducción como elemento capaz de alterar el sistema literario, de organizar la revolución modernista; huir de una serie de estudios que dependiesen del terreno fronterizo español de la moral restauradora enfrentada a la moral antiburguesa para definir qué es poesía modernista y qué no, como es el caso del trabajo de Niemeyer (1992), o de otros, muy extendidos como ya he reflejado, que partiesen de un canon modernista fijado en la poética de Darío para decir quién es y quién no es modernista. Más acertada me parecía la propuesta de varios tipos de modernismos que ofrecía Cardwell (1983).

Ahora, tras considerar haber cumplido con los objetivos que se marcaban al inicio de esta investigación, puedo confirmar, a la luz de los datos, que Belmonte Müller, Siles, Reina y Blanco Belmonte expresan la modernidad poética a través de su producción original y traductora y resultan figuras claves para entender un momento de tensión lírica y cambio literario.

Belmonte Müller, domina el latín, el francés, el italiano, el inglés y el alemán; funda *La Lira Española* en 1872, revista que no pierde de vista el horizonte literario, advirtiendo intenciones modernas; de 1871 a 1885 escribe los poemas de *Espuma y cieno* (obra que publica de forma póstuma su sobrino), entre los que se encuentra «La coronación de una Reina», que dibuja un tipo de mujer fatal evocada desde la poesía decadentista; en 1888 con algunos de los poemas del libro *Acordes y disonancias* se despierta en el poeta una métrica y un contenido modernista; confiesa su adscripción a una estética parnasiana en la reseña de 1894 a *Mi libro de Cuba* de Lola Rodríguez (afín a la «Capillita Gauteriana», a la «Colonia griega»), así como sus lecturas decadentistas en el prefacio a *Nebulosas. Poesías y artículos*

(1898) de G. Núñez de Prado; traduce con esmero el parnasianismo de Leconte de Lisle, Heredia, Sully Prudhomme y Coppée para *La Gran Vía* en 1895, extendiendo en la prensa sus traducciones de *Le Parnasse* con Gautier en 1893, Coppée y Mendès en 1897, y Heredia en 1905, con motivo de la muerte del poeta francés; traduce y asimila toda una serie de características parnasianas como el arte puro y autorreferencial, la plasticidad, el «ut pictura poesis» o la poesía objetiva, que impregnan su poesía original; entre 1905 y 1911 publica en la prensa una serie de sonetos que, bajo la éfrasis parnasiana, describen pinturas, esculturas y monumentos arquitectónicos de París y de Italia; los sonetos dedicados a Italia, junto a otros inéditos, forman un libro, que publica póstumamente su sobrino, con una estructura medida, atendiendo escrupulosamente a la forma y en los márgenes del Parnasianismo; su mirada a la mujer fatal decadentista se mantiene en el tiempo con la traducción en 1922 de un original de Swinburne para la antología de su amigo Sánchez Pesquera; la publicación del *Boletín de la Real Academia de Córdoba* de 1952, que, por medio de su sobrino, saca a la luz parte de su obra inédita, descubre a un autor que en vida, y probablemente desde 1898, traduce, junto a los ya recogidos en la prensa Gautier, Sully Prudhomme, Heredia, Coppée y Mendès, a Verlaine, Rollinat, Barbier, Silvestre, Victor de Laprade, Richepin, Baudelaire y Banville; traduce la Belleza atemporal de Heredia, lo macabro, los horrores físicos de la muerte y la mujer fatal de Rollinat, la metáfora del poeta-escultor de Silvestre, la inmoralidad que encierra «La carroña» de Baudelaire, y la crítica al materialismo burgués y la exaltación del Arte de Banville.

José de Siles, conoce el francés, el catalán, el portugués y el italiano (la poesía inglesa y alemana quizá la traduce desde el francés); realiza traducciones de novela francesa para ofrecer al público español las últimas novedades narrativas en Francia; en una serie de textos críticos en la prensa, desde 1884 hasta 1911, desarrolla sus ideas sobre las corrientes poéticas emergentes: Naturalismo, Parnasianismo, Decadentismo y Futurismo; publica tempranas traducciones en la prensa desde 1883, que traduce a Carducci, hasta 1893, década en la que se suceden poesías traducidas de originales de Zola, Maupassant, Silvestre, Heredia, o Coppée; *La lira nueva* (1895) y la antología de traducción incluida en la segunda edición de *El Diario de un poeta* (1905) suman una serie de poetas parnasianos y simbolistas a tener en cuenta: Coppée, Silvestre, Heredia, Mendès, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Theuriot, Rodenbach, Verlaine y *Pierre Infernal*, sin olvidar al simbolista Francis Vielé-Griffin comprendido en el libro *Los fantasmas del mundo* (1905); sus traducciones recogidas en libros van a expresar preocupaciones modernas como la ensoñación tan característica del Simbolismo, a través de Rodenbach, el poema dedicado a la lámpara que acompaña al poeta

en la escritura y en la marginalidad, a través de Barbuse, o el artista bohemio y desesperado, a través de Murger; en su poesía original reconoce desertar del Romanticismo, de ahí que los *Sonetos populares* de 1891 se reseñen como un naturalismo a lo Richepin (Anónimo, *Revista de España*, 1891: 128) y se destaque su lenguaje revolucionario (Vidart, *La Ilustración Nacional*, 16/11/1891: 506); se siente un poeta en la ciudad, un *flâneur* que atiende a la miseria de la ciudad moderna, sobre todo en las segundas ediciones de *El Diario de un poeta* y *Los fantasmas del mundo*; pinta un retrato de la marginalidad urbana, apuntando a Baudelaire y enlazando con el artista que, rechazado por la sociedad burguesa, hace de su realidad bohemia un tema literario, tal y como hicieron los poetas franceses que leyó; parte de su poesía se expresa en las mismas líneas estéticas del Simbolismo español, que, desde 1905, cobra fuerza a través de la herencia, por un lado, del simbolismo de Rodenbach, Samain, Jammes, Verlaine o Regnier, y, por otro, de la lírica de Bécquer; escribe poemas desde un parnasianismo a lo Leconte de Lisle, así como desde la herencia mitológica parnasiana filtrada por simbolistas y decadentistas para dar entidad a la perversidad femenina, como el caso de «Mesalina» publicado en 1891; coincide con el imaginario decadentista en buscar la inspiración poética a través de sustancias que se beben o se fuman (eso sí, psicoactivas y no psicotrópicas), un poeta que, desde su opinión de crítico literario, muestra sus reparos al Decadentismo, pero que le aplaude su actitud renovadora.

Manuel Reina, conoce el italiano y el francés (la lectura y la traducción de la poesía alemana posiblemente tuviese como idioma interpuesto el francés); construye una Historia Universal de la Literatura, canta desde un internacionalismo literario que rompe las fronteras y su aprendizaje poético se aleja de una tradición nacional de la literatura; a lo largo de toda su producción lírica, publicada en libro y en la prensa, aparecen personajes, temas y autores de diferentes nacionalidades, además de citas, unas veces traducidas y otras en su lengua original: una manera de proceder profundamente moderna; su actitud cosmopolita no se queda en el papel: por un lado, desde su amplia biblioteca de Puente Genil, llena de literatura extranjera, da a conocer a Ibsen, y, por otro, mantiene correspondencia con Eugenio de Castro, dos autores decisivos para el Modernismo; la influencia en *Cromos y Acuarelas* (1878) de Gautier y de *Les Orientales* (1829) de Hugo marcan toda la poesía parnasiana de Reina, poemas esteticistas donde domina el arte, el lujo y la belleza del erotismo; el ritmo poético de Hugo se advierte en el caso de «Canción árabe», un Hugo que Reina lee directamente, pero que también absorbe a través del peso que el poeta francés tiene en la poesía de Zorrilla; imita a Coppée en *El dedal de plata* (1883), con una figura atractiva para las estéticas finiseculares como la actriz cortesana; en *La vida inquieta* (1894) continúa la

escritura parnasiana y la seducción escultórica, una seducción del Arte que atraviesa su obra literaria (también presente en *La canción de las estrellas*, 1895); homenajea a Poe y Baudelaire en una identificación con el poeta maldito; vuelca a Baudelaire al español, marcando la plasticidad y la seducción casi inorgánica, una «artificialidad decadente» y un poema clave para la configuración del Modernismo, por fecha (1889) y por publicarse en revistas modernistas hispanoamericanas; en *Poemas paganos* (1896), además de la *transposition d'art* parnasiana y la fría seducción fatal de risa cruel (un arte destructor que destruye al poeta que lo crea, tema baudelairiano), se encuentra la recepción de Villiers de L'Isle-Adam y, en concreto, del libro decadentista *Contes cruels* (1883), a través de «La ceguedad de las turbas»: el poeta enfrentado al utilitarismo burgués; *Rayo de sol* (1897) contiene *l'art pour l'art* en varios sonetos originales y la Belleza atemporal en la traducción de un original de Silvestre; *El jardín de los poetas* (1899) y *Robles de la selva sagrada* (1906) vuelven la mirada a la poesía, las bellezas esculturales y la écfrasis; en *Robles de la selva sagrada*, una musa griega, la del soneto a Gautier, remite a los poemas dedicados a las musas griegas de Banville, y, además, se celebra la poesía de Baudelaire y su obra *Les Fleurs du mal*.

Un párrafo merece *La Diana* para recordar su mirada cosmopolita, la difusión y recepción de literatura extranjera a través de textos metaliterarios, críticos y la gran cantidad de traducciones que se publicaron en ella, como las de Baudelaire, Poe, Barbier o Gautier. Reina, con su firma en la revista, participa de la fijación decadentista en la actriz Sarah Bernhardt con un poema que entabla un diálogo con *La Fanfarlo* de Baudelaire; postulados parnasianos y decadentes se advierten en la prosa y en la primera versión del soneto dedicado a la musa de Gautier, un poeta afín al gusto de Reina, que homenajea en varias ocasiones y que muestra conocer en profundidad como hace en el cuento «La ècuyére»; traduce, junto a Aniceto Valdivia, trece poemas de *Les Névrotes* (1883) de Rollinat, volcando al español el nihilismo y el profundo pesimismo, la ensoñación y el misterio simbolista, la belleza escultórica que transgrede la moral católico-burguesa, la seductora cabellera, la tensión de la lógica simbolista con la forma y el lenguaje, y la vida condenada del poeta maldito; las traducciones de la poesía de Rollinat resultan claves en la configuración simbolista-decadentista del Modernismo español, al incluirse cuatro de ellas en *La poesía francesa moderna* (1913) de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún.

Marcos Rafael Blanco Belmonte, conoce el portugués, el italiano, el francés y el inglés (con probabilidad, la poesía alemana, rusa y japonesa la traduzca del francés); prolífico traductor de novela, siendo quien introduce a autores de la talla de Wells, Salgari o Alcott en

España; en su antología *La poesía en el mundo* ([1907]) hay espacio no solo para poetas contemporáneos al autor, sino para autores que asientan la modernidad poética como Wilde, Sully Prudhomme, Krysinska, D'Hervilly, Silvestre, Vicaire, Richepin y Mendès; comparte elementos del Simbolismo español como la evocación del campo, de lo humilde, del crepúsculo y de la tarde a través de poemas que llegan a recogerse en la antología modernista *La Corte de los poetas* (1906); cabe en su lírica un gusto culturalista y de preocupación formal en la línea parnasiana del Modernismo español, así como una huida del presente hacia exóticos paisajes islámicos de la historia española, que se pueden rastrear en su obra desde 1895; acude a Guerra Junqueiro, Coppée, Negri y Hugo para traducir una poesía centrada en los más desfavorecidos y, a la vez, desarrollar una poética de lo humilde: de ahí la utilización del «aves sem ninhos» de *Os Simples* (1892) para el poema «Aves sin nido» (*La Ilustración Española y Americana*, 30/1/1899: 66) y luego para el libro *Aves sin nido* (1902); continúa la temática humilde, ya asimilada en su poesía original, traduciendo a Botrel y a Loti; buena parte de su traducción, tanto en la prensa como en libro, la ocupan los poetas parnasianos, simbolistas y decadentistas: Silvestre, Mendès, Heredia, Sully Prudhomme, Richepin, Gautier, Verlaine, Coppée, Rostand, Moréas, D'Hervilly, Déroulède, D'Annunzio, Vicaire, Soulyard, Aicard, Maeterlinck, Cazalis, Krysinska, Dorchain, Wilde, Banville, Valade, Judith Gautier, Verhaeren y Robert de Montesquiou; traduce el abandono de la pasión romántica hacia la ensoñación en calma a través de Richepin, el mundo de los sueños a través de Moréas, y la cabellera del erotismo perverso a través de Aicard; sus traducciones de la poesía moderna europea, producidas durante la primera década del siglo XX, siguen la fijación estética que tuvieron sus paisanos Belmonte Müller, Siles y Reina y suponen la reafirmación de este gusto poético en el canon literario; en «La vida en el hogar» de *El Imparcial* y en *La Moda Elegante*, tal y como hizo en *La poesía en el mundo*, ofrece poemas traducidos de originales decimonónicos, con bastante atención a la lírica contemporánea y a los representantes de la modernidad poética; traduce novelas y poesía de autoras que dominan la escena literaria internacional para lectoras de publicaciones periódicas, lleva la literatura extranjera al público femenino.

Los datos de la investigación aportan, al mismo tiempo, que son unos autores que leen las novedades literarias extranjeras, las asimilan como poetas y las vuelcan al español desde una afinidad estética con los originales que revela la voluntad renovadora: es la ideología del traductor (Lefevre, 1992) la que permite que un texto pase a formar parte del sistema literario a través de la traducción. Traductores, además, modernos, ya que, en lo que a poesía se refiere, traducen por gusto estético y, además, entienden que su obra poética no está

completa sin la parte traducida: Siles, Reina y Blanco Belmonte incluyen traducciones en sus libros de poesía original; y Belmonte Müller, en la relación de obras poéticas pendientes de publicación que le comunica a Ricardo de Montis (*El Diario de Córdoba*, 25/3/1928: [1]), enumera tanto poemas originales como traducidos, es decir, todo forma parte de la creación del poeta.

Creo haber reflejado la importancia de las traducciones de Belmonte Müller, Siles, Reina y Blanco Belmonte en la configuración del sistema literario finisecular, evidenciando que la traducción «cumple una función polinizadora, ya que los traductores contribuyen a enriquecer los modelos de expresión de una lengua, por cuanto introducen nuevas estructuras formales y efectos por mimetismo interlingüístico. Igualmente cumple una función literaria, pues propicia la importación de géneros o modelos literarios» (Lafarga y Pegenaute, 2015: 258).

Por otro lado, desde la profunda investigación biográfica que el olvido de estos poetas me exigía, creo haber rescatado material suficiente para recomponer la figura de los autores y poder seguir los pasos en vida, que indican cuál fue su camino literario. Una senda que también he conseguido explicarla gracias al exhaustivo rastreo de fuentes literarias extranjeras, fundamentales para la comprensión del tipo de textos analizados: «Io credo, ha reale utilità la conoscenza delle fonti; e cioè quando il confronto faccia risaltare certi lati del carattere dell'artista (dal modo col quale egli ha utilizzato la fonte), o quando ci permetta di vedere in qual maniera s'è arricchito il suo stile o il suo vocabolario. In questi casi lo studio delle fonti offre una base analitica all'interpretazione estetica dell'opera» (Praz, 2018 [1930]: 379).

En cuanto a la siempre polémica cuestión de localizar inicios o iniciadores, hay que advertir, con apoyo en los datos, que no ayuda a entender a estos autores-traductores como renovadores poéticos o modernistas decir que «el canal de información, si no de traducción, que pone en contacto, por ejemplo, a los autores españoles con la poesía simbolista y parnasiana lo representan los poetas hispanoamericanos» (Ruiz Casanova, 2018: 545). Como he desarrollado, es cierto que las primeras traducciones de Baudelaire en España las hace un cubano (Aniceto Valdivia), en 1882, pero no hay que olvidar que se publican en *La Diana* (revista dirigida por Manuel Reina); en 1883 continúan las traducciones de Baudelaire en *La Diana* con Eduardo Bustillo, y Reina, junto a Aniceto Valdivia, traduce y publica en dicha revista varios poemas de *Les Névroses*, el mismo año que el libro se publica en Francia; en 1890 Coppée publica *Les Paroles sincères* y José de Siles traduce y publica al día siguiente el «Sonnet liminaire»; en 1892 Siles traduce a Armand Silvestre (posiblemente la primera traducción de un poema del francés en España); en 1893 José María de Heredia publica *Les*

*Trophées* y en ese mismo año Siles traduce varios sonetos del libro; en 1895 se vuelven a traducir sonetos de *Les Trophées*, esta vez lo hace Guillermo Belmonte Müller para *La Gran Vía* (revista que, en ese momento, dirige Salvador Rueda), convirtiéndose, tras Siles, en el segundo traductor de Heredia en España (en concreto, Siles es el primer traductor de Heredia en España, pero Belmonte Müller es el primer traductor de Heredia en métrica modernista en España, ya que Siles lo traduce en endecasílabos); asimismo en 1895 Barbusse publica *Pleureuses* y en ese preciso año Siles traduce el poema «La lampe»; siguiendo en 1895, Siles traduce a Richepin (y también es probable que sea el introductor de su poesía en la península); en 1896 Enrique Redel confiesa que Belmonte Müller tradujo a Verlaine, lo que indica que lo hizo antes de esa fecha, hasta ahora sabemos que las primeras traducciones son de Emilia Pardo Bazán en 1890. A esto hay que sumar las influencias de la poesía moderna francesa desde libros tan tempranos como *Andantes y Alegros* (1877) y *Cromos y Acuarelas* (1878) y las citas de autores franceses que acompañan a los poemarios. Parece que «para llegar a Francia desde España resulta innecesario dar un rodeo por Hispanoamérica» (Cuenca, 2007: 97).

La inmediatez traductora, las citas y las influencias tempranas nos presentan a unos autores que esperaban impacientes en las puertas de la imprenta francesa para devorar los libros recién horneados, unos autores que estaban al tanto de las nuevas corrientes literarias de Francia. De ahí que no se ajuste, en parte, a la realidad decir que «los años que van desde la irrupción del Modernismo en España a su desaparición (o atenuación debida a la llegada de las vanguardias), esto es, de 1888 [publicación de *Azul*] a 1916 [muerte de Darío], por señalar dos fechas muy significativas de la vida y obra de Rubén Darío, son los de la influencia de la poesía parnasiana y simbolista en España» (Ruiz Casanova, 2018: 554). Esto más bien sirve para volver a decir que Darío es el Alpha y el Omega: Dios. Hay que recordar que Cardwell advirtió que «ya no es lícito hablar del modernismo como movimiento que es el producto de un solo hombre y que abarca los años 1888-1916 (fechas darianas) ni como arte de valores escapistas y preciosistas exclusivamente, representado prototípicamente por *Azul* y *Prosas profanas*» (1995: 26). El fenómeno traductor en el Fin de Siglo, desde el ámbito andaluz, aporta datos para insistir en esta idea y da protagonismo a autores generalmente en la letra pequeña de los manuales de literatura española (cuando están). Lejos de ser figuras menores, cabe verlos como relevantes soldados de la guerra por el Modernismo.

En este sentido, cabe recordar el papel del novelista y traductor sevillano Leopoldo García-Ramón. El 18 de septiembre de 1886 Moréas publica el *Manifeste du Symbolisme* en *Le Figaro*, y seis semanas después, en *Revista Contemporánea* y bajo el título «Cartas de París»



con fecha del 30 de octubre de 1886, García-Ramón elabora una crítica del mismo, a la vez que traduce varios poemas de *Les Syrtes* (1884), de Jean Moréas, y otros varios de *Vers de couleurs* (1886), de Noël Loumo, con una intención despectiva. Sobre este estudio crítico dice Kronik: «De este minucioso hecho histórico y de la fecha que lleva se desprende que España no esperaba las visitas de Rubén Darío en 1892 y 1899 para ponerse en contacto con los nuevos estilos literarios de su país vecino» (1987: 41).

Esta difusión de la nueva poesía francesa para reprobirla, también se da en Siles en su texto crítico sobre el Decadentismo y en el artículo «La poesía nueva», firmado por Rueda, con el seudónimo *Quioquiap*, que contiene unos versos traducidos de «Le coeur de l'eau» (*Le règne du silence*, 1891) de Rodenbach. Se denuesta, sí; pero a la vez se difunde. De ahí la importancia de Salvador Rueda para esta investigación, un poeta que participa, con un papel destacado y singular, en la recepción y en la difusión de las nuevas estéticas francesas: la insistencia en desmarcar su poesía de la lírica simbolista-decadentista y comunicarlo textualmente no hace otra cosa que alimentar el monstruo que Rueda temía y que acabará ocupando una posición central en el sistema poético español.

Belmonte Müller, Siles, Reina, Blanco Belmonte, García-Ramón y Rueda, autores andaluces que, de una manera u otra, reciben la poesía que está dominando la escena francesa. De este momento histórico, que indica la más que notable presencia de la traducción en el cambio de estética, así como la recepción literaria de elementos culturales extranjeros, también van a participar, desde Andalucía, poetas como José Jurado de la Parra, Carlos Fernández Shaw, Rodolfo Gil, Enrique Redel y Cristóbal de Castro; y, por supuesto, en un lugar más privilegiado, los Machado, Juan Ramón Jiménez, Villaespesa, Zayas (este último desde su estrecho contacto con la tierra de nacimiento de sus antepasados) o la amplia nómina de la «hermandad» modernista.

Un momento histórico y una expresión de modernidad capaz de alterar el sistema literario, que se ha tratado de analizar desde la *traducción y creación poética en los inicios del Modernismo español*.

CONCLUSIONI.

In questo lavoro si è approfondito il significato storico della traduzione e della creazione poetica di un ventaglio di autori la cui produzione letteraria si sviluppa tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo, con l'obiettivo di recuperare la modernità poetica che trasuda dall'insieme delle loro opere (considerando sia i lavori di traduzione che la loro produzione

creativa originale) per rivisitare gli inizi del Modernismo spagnolo. Era pertanto indispensabile includere a pieno titolo le traduzioni nel sistema letterario spagnolo rivendicandole come oggetto di studio, poiché la storia delle traduzioni letterarie fa anch'essa parte della storia della letteratura (Lefevre, 1982: 140; García Yebra, 1983, 1984, 1994; Berman, 1984: 12-13; Lambert, 1995: 30; Aullón de Haro, 2008: 22-23; Botrel, 2010; Pageaux, 2010: 78; Guillén, 2013: 327; Ruiz Casanova, 2018: 550, 2011a: 64), e al contempo riconoscere nel traduttore letterario un creatore di letteratura (Lafarga y Pegenaute, 2016).

A questo scopo, per delineare l'approccio metodologico più adeguato allo studio del Modernismo spagnolo, sono state scartate quelle proposte metodologiche che non considerano la traduzione come un elemento capace di alterare il sistema letterario, e pertanto di organizzare una rivoluzione modernista; così come sono stati rigettati una serie di studi realizzati in ambito ispanico che si basano su labili criteri di frontiera tra una morale restauratrice e una morale antiborghese per stabilire cosa sia poesia modernista e cosa non lo sia, come avviene nel lavoro di Niemeyer (1992), o di altri, di lunga tradizione, come già spiegato, che individuano in un canone modernista prestabilito, calcato sulla poetica di Darío, il parametro per stabilire chi possa essere considerato o meno modernista. Mi è sembrata più adeguata la proposta di Cardwell (1983), che individua vari tipi di modernismo.

Traendo le conclusioni di questo progetto di ricerca, e considerando soddisfatti gli obiettivi iniziali, posso confermare, alla luce dei dati raccolti, che Belmonte Müller, Siles, Reina y Blanco Belmonte esprimono la modernità poetica sia attraverso la loro produzione letteraria originale sia attraverso la traduzione di opere altrui, ergendosi come figure decisive per comprendere un'epoca di tensioni liriche e di cambiamento del canone letterario.

Belmonte Müller padroneggia il latino, il francese, l'italiano, l'inglese e il tedesco; nel 1872 fonda *La Lira Española*, una rivista attenta al panorama letterario e capace di captare sensibilità moderne; dal 1871 al 1885 compone le poesie di *Espuma y cieno* (opera pubblicata postuma da suo nipote), tra cui figura «La coronación de una reina», che evoca un tipo di *femme fatale* con risonanze decadentiste; nel 1888, in alcune delle poesie raccolte nel libro *Acordes y disonancias*, appaiono una metrica e un contenuto modernisti; confessa la sua adesione a un'estetica parnassiana nella recensione che nel 1894 scrive per *Mi libro de Cuba* di Lola Rodríguez (affine alla «Capillita Gauteriana», alla «Colonia griega») e rivela le sue letture decadentiste nella prefazione a *Nebulosas. Poesías y artículos* (1898) di G. Núñez de Prado; traduce con cura le poesie parnassiane di Leconte de Lisle, Heredia, Sully Prudhomme e Coppée per *La Gran Vía* nel 1895, aumentando il suo repertorio di traduzioni di *Le Parnasse* anche sui giornali con Gautier nel 1893, Coppée e Mendès nel 1897, e con Heredia

nel 1905, in occasione della morte del poeta francese; traduce ed assimila tutto un repertorio di caratteristiche parnassiane come il concetto di arte pura ed autoreferenziale, la plasticità, l'«ut pictura poesis» o la poesia oggettiva, che impregnano la sua opera originale; tra il 1905 e il 1911 pubblica per la stampa una serie di sonetti che, ricorrendo all'ecfrasi parnassiana, descrivono quadri, sculture e monumenti architettonici parigini ed italiani; i sonetti dedicati all'Italia, insieme ad altri inediti, vengono raccolti in un volume pubblicato postumo da suo nipote, e riflettono una struttura misurata, che rispetta scrupolosamente la forma e si colloca ai limiti del Parnassianesimo; la sua visione della *femme fatale* decadentista si mantiene nel tempo, come mostra la traduzione, nel 1922, di un testo originale di Swinburne per l'antologia del suo amico Sánchez Pesquera; la pubblicazione del *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nel 1952, in cui, grazie a suo nipote, è venuta alla luce una parte della sua opera inedita, svela un autore che in vita, e probabilmente a partire dal 1898, traduce, oltre agli autori già menzionati sulla stampa come Gautier, Sully Prudhomme, Heredia, Coppée e Mendès, anche Verlaine, Rollinat, Barbier, Silvestre, Victor de Laprade, Richepin, Baudelaire e Banville; traduce la Bellezza atemporale di Heredia, le atmosfere macabre, gli orrori fisici della morte e la *femme fatale* di Rollinat, la metafora del poeta-scultore di Silvestre, l'immoralità racchiusa ne «La carroña» di Baudelaire, la critica al materialismo borghese e l'esaltazione dell'Arte di Banville.

José de Siles conosce il francese, il catalano, il portoghese e l'italiano (traduce probabilmente dal francese la poesia inglese e quella tedesca); traduce romanzi francesi per offrire al pubblico spagnolo le ultime novità narrative che arrivavano dalla Francia; in una serie di testi critici pubblicati per la stampa, dal 1884 al 1911, elabora le sue idee sulle correnti poetiche emergenti: Naturalismo, Parnassianesimo, Decadentismo e Futurismo; pubblica su stampa fin dal 1883 traduzioni di Carducci, alle quali seguono, fino al 1893, traduzioni di poesie di Zola, Maupassant, Silvestre, Heredia o Coppée; ne *La lira nueva* (1895) e nell'antologia di traduzioni inclusa nella seconda edizione di *El Diario de un poeta* (1905) vengono aggiunti vari poeti parnassiani e simbolisti di rilievo: Coppée, Silvestre, Heredia, Mendès, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Theuriet, Rodenbach, Verlaine e *Pierre Infernal*, senza dimenticare il simbolista Francis Vielé-Griffin, le cui poesie vengono incluse nel libro *Los fantasmas del mundo* (1905); le sue traduzioni pubblicate in volumi esprimono inquietudini moderne come le suggestioni onirico-fantastiche tipiche del Simbolismo che caratterizzano i testi di Rodenbach, o la marginalità del poeta accompagnato da una lampada mentre compone, motivo della poesia di Barbusse, o la figura dell'artista *bohémien* e disperato dei testi di Murger; nei suoi componimenti originali abbandona lo stile

proprio del Romanticismo, per sua stessa ammissione, ragion per cui i suoi *Sonetos populares* del 1891 vengono definiti di un naturalismo alla Richepin (Anónimo, *Revista de España*, 1891: 128) risaltando per l'uso di un linguaggio rivoluzionario (Vidart, *La Ilustración Nacional*, 16/11/1891: 506); si sente un poeta urbano, un *flâneur* che fa da spettatore alle miserie della città moderna, soprattutto nella seconda edizione di *El Diario de un poeta* e di *Los fantasmas del mundo*; dipinge un ritratto della marginalità urbana, sulle orme di Baudelaire, riproponendo il motivo dell'artista che, rifiutato dalla società borghese, trasforma la sua realtà *bohémienne* in tema letterario, come i poeti francesi che ha assimilato con le sue letture; parte della sua poesia condivide le stesse linee estetiche del Simbolismo spagnolo, che dal 1905 si intensifica non solo grazie all'influenza del simbolismo di Rodenbach, Samain, Jammes, Verlaine o Regnier, ma anche grazie alla lirica di Bécquer; le poesie di Siles riflettono molteplici ascendenze: dal parnassianesimo di Leconte de Lisle all'eredità mitologica parnassiana filtrata da simbolisti e decadentisti per plasmare la perversità femminile, come in «Mesalina», pubblicato nel 1891; condivide l'immaginario decadentista nella ricerca dell'ispirazione poetica attraverso l'uso di sostanze da ingerire o da fumare (sostanze stimolanti ma non allucinogene); un poeta, che, nella veste di critico letterario, non nasconde i suoi dubbi nei confronti del Decadentismo, pur applaudendo la sua carica innovatrice.

Manuel Reina conosce l'italiano e il francese (probabilmente la lettura e la traduzione dei poeti tedeschi avviene dalle loro versioni francesi); elabora una *Historia Universal de la Literatura*, compone ispirato da un internazionalismo letterario che oltrepassa le frontiere giacché la sua formazione poetica si allontana dalla tradizione letteraria nazionale; in tutta la sua produzione lirica, pubblicata sia in volume che sulla stampa, compaiono personaggi, temi ed autori di diverse nazionalità, oltre a numerose citazioni, a volte tradotte e altre lasciate in lingua originale: un tipo di procedimento profondamente moderno; il suo cosmopolitismo, inoltre, non si limita solo al suo lavoro di traduzione, essendo fortemente connesso a due autori decisivi per il Modernismo: Ibsen, la cui opera diffonde tramite la sua ampia biblioteca di Puente Genil, colma di letteratura straniera, ed Eugenio de Castro, con cui mantiene una corrispondenza; l'influenza di Gautier e di *Les Orientales* (1829) di Hugo che si può osservare in *Cromos y Acuarelas* (1878) accompagna tutta le poesie parnassiane di Reina, nelle quali domina il gusto per l'estetica e per l'arte, per il lusso e per la bellezza erotica; nella «Canción árabe» si può avvertire il ritmo poetico di Hugo, che Reina legge di prima mano ma che assorbe anche attraverso la poesia di Zorrilla, per la quale il poeta francese costituisce una notevole influenza; imita il Coppée de *El dedal de plata* (1883) costruendo una figura come

quella dell'attrice cortigiana, particolarmente affascinante per le correnti estetiche di fine secolo; in *La vida inquieta* (1894) permangono una scrittura parnassiana, la seduzione per la scultura, e in generale la seduzione per l'Arte, che attraversa buona parte della sua produzione letteraria (presente anche ne *La canción de las estrellas*, 1895); omaggia Poe e Baudelaire identificandosi nel poeta maledetto; traduce in spagnolo Baudelaire, ricreandone la plasticità e la seduzione quasi inorganica, una sorta di «artificialità decadente», con un testo che risulterà fondamentale nella costruzione del Modernismo, sia per la data in cui viene pubblicato (1898), sia perché compare in riviste moderniste ispanoamericane; in *Poemas paganos* (1896), oltre alla *transposition d'art* parnassiana e alla fredda e fatale seduzione di un riso crudele (metafora di un'arte dal potere distruttore, che devasta il suo stesso creatore, un motivo tipicamente baudelairiano), si può apprezzare come venga recepito Villiers de L'Isle-Adam e in particolar modo il libro decadentista *Contes cruels* (1883), attraverso la poesia «La ceguedad de las turbas», incentrata sulla figura del poeta in lotta contro l'utilitarismo borghese; *Rayo de sol* (1897) riprende il motivo de *l'art pour l'art* in vari sonetti da lui composti e quello della Bellezza atemporale nella traduzione di un sonetto di Silvestre; *El jardín de los poetas* (1899) e *Robles de la selva sagrada* (1906) si centrano sulla poesia, sulle bellezze scultoree e sull'ecfrasi; in *Robles de la selva sagrada* la stessa musa greca del sonetto di Gautier rimanda alle poesie dedicate alle muse greche di Banville, e, inoltre, viene celebrata la poesia di Baudelaire e la sua opera *Les Fleurs du mal*.

*La Diana* merita un paragrafo a parte: occorre ricordarne il carattere cosmopolita, e la sua importanza nella diffusione e nella ricezione della letteratura straniera attraverso testi metaletterari, critici e attraverso l'ingente numero di traduzioni che vi si pubblicarono, da Baudelaire a Poe, da Barbier a Gautier. Reina, con uno dei testi che firma nella rivista, concorre alla costruzione dell'ossessione decadentista per l'attrice Sarah Bernhardt con una poesia che instaura un dialogo con *La Fanfarlo* di Baudelaire; si avvertono principi parnassiani e decadenti nella sua prosa e nella prima versione del sonetto dedicato alla musa di Gautier, un poeta dai gusti affini a quelli di Reina che quest'ultimo omaggia in varie occasioni e che mostra, come nel racconto «La ècuyère», di conoscere a fondo; traduce, insieme ad Aniceto Valdivia, tredici poesie di *Les Névroses* (1883) di Rollinat, riversando nella lingua spagnola il nichilismo, il profondo pessimismo, gli stati onirici e il misterioso simbolismo, la bellezza scultorea che trasgredisce la morale cattolico-borghese, la seduzione delle chiome, la tensione, propria della logica simbolista, tra le forme e il linguaggio, e la vita condannata del poeta maledetto; le traduzioni della poesia di Rollinat, quattro delle quali vennero incluse ne *La poesía francesa moderna* (1913) di Enrique Díez-Canedo y Fernando

Fortún, risultano determinanti per la costruzione simbolista-decadentista del Modernismo spagnolo.

Marcos Rafael Blanco Belmonte conosce il portoghese, l'italiano, il francese e l'inglese (probabilmente traduce dal francese poeti tedeschi, russi e giapponesi); è un prolifico traduttore di romanzi, avendo introdotto in Spagna autori del calibro di Wells, Salgari o Alcott; nella sua antologia *La poesía en el mundo* ([1907]) trovano spazio non soltanto poeti a lui contemporanei, ma anche autori che hanno consolidato la modernità poetica come Wilde, Sully Prudhomme, Krysinska, D'Hervilly, Silvestre, Vicaire, Richepin e Mendès; in varie poesie successivamente raccolte nell'antologia modernista *La Corte de los poetas* (1906), condivide elementi del Simbolismo spagnolo, come l'evocazione della campagna, della vita umile, del crepuscolo e del meriggio; nella sua lirica si apprezzano un certo culturalismo e una profonda preoccupazione formale, in linea con il Parnassianesimo del Modernismo spagnolo, così come il motivo della fuga dal presente verso un esotismo paesaggistico che rievoca il passato islamico della Spagna, che è possibile rintracciare nella sua opera fin dal 1895; ricorre a Guerra Junqueiro, Coppée, Negri e Hugo per tradurre una poesia centrata sui bisognosi e, al tempo stesso, per sviluppare una poetica degli umili: riprende l'«aves sem ninhos» di *Os Simples* (1892) per la poesia «Aves sin nido» (*La Ilustración Española y Americana*, 30/1/1899: 66) e successivamente per il volume *Aves sin nido* (1902); prosegue su questa linea, ormai assimilata anche nella poesia di sua propria creazione, traducendo Botrel e Loti; una discreta parte delle sue traduzioni, apparse sia sulla stampa che in libro, è dedicata ai poeti parnassiani, simbolisti e decadentisti: Silvestre, Mendès, Heredia, Sully Prudhomme, Richepin, Gautier, Verlaine, Coppée, Rostand, Moréas, D'Hervilly, Déroulède, D'Annunzio, Vicaire, Soulayr, Aicard, Maeterlinck, Cazalis, Krysinska, Dorchain, Wilde, Banville, Valade, Judith Gautier, Verhaeren e Robert de Montesquiou; di Richepin traspone l'abbandono della passione romantica per uno stato di calma onirica, di Moréas il mondo dei sogni, di Aicard le chioeme femminili dall'eroticismo perverso; le sue traduzioni della poesia moderna europea, che datano del primo decennio del XX secolo, seguono gli stessi principi estetici dei suoi conterranei Belmonte Müller, Siles e Reina, e implicano la riaffermazione di questo stile poetico nel canone letterario; in «La vida en el hogar» di *El Imparcial* e in *La Moda Elegante*, così come in *La poesía en el mundo*, offre la traduzione di poesie ottocentesche, dedicando notevole attenzione alla produzione lirica della sua epoca e ai rappresentanti della modernità poetica; traduce romanzi e poesie di autrici che dominano il panorama letterario internazionale per le lettrici di pubblicazioni periodiche, avvicinando la letteratura straniera al pubblico femminile.

I dati raccolti in questo lavoro di ricerca segnalano, inoltre, che i suddetti autori, dopo aver letto e assimilato come poeti le novità letterarie straniere, le traducono in spagnolo, rivelando un'affinità estetica con gli originali che manifesta una chiara volontà di innovazione: è l'ideologia del traduttore (Lefevere, 1992) a rendere possibile che un testo entri a far parte del sistema letterario attraverso la traduzione. Traduttori moderni, che si lasciano guidare dal loro gusto estetico per selezionare le poesie che traducono e che considerano il loro lavoro di traduzione come parte integrante della loro produzione letteraria: Siles, Reina e Blanco Belmonte includono anche le traduzioni nei loro volumi di poesia originale; e Belmonte Müller, nel catalogo di opere poetiche ancora in attesa di pubblicazione che comunica a Ricardo de Montis (*El Diario de Córdoba*, 25/3/1928: [1]), enumera sia poesie originali che poesie tradotte, dando così ad intendere che sono da considerarsi entrambe espressioni della creazione poetica.

Credo di aver dimostrato l'importanza che le traduzioni di Belmonte Müller, Siles, Reina e Blanco Belmonte rivestono nella costruzione del sistema letterario di fine secolo, evidenziando come la traduzione «cumple una función polinizadora, ya que los traductores contribuyen a enriquecer los modelos de expresión de una lengua, por cuanto introducen nuevas estructuras formales y efectos por mimetismo interlingüístico. Igualmente cumple una función literaria, pues propicia la importación de géneros o modelos literarios» (Lafarga y Pegenaute, 2015: 258).

Parallelamente, le accurate ricerche biografiche necessarie per riscattare dall'oblio questi poeti mi hanno permesso di accumulare il materiale sufficiente per poter ricostruire la figura di questi autori seguendone le traiettorie biografiche, che rivelano quelle letterarie. Traiettorie che ho potuto esplorare e riscattare anche grazie a un'esauriente osservazione di fonti letterarie straniere, che si sono rivelate fondamentali per la comprensione del tipo di testi analizzati: «Io credo, ha reale utilità la conoscenza delle fonti; e cioè quando il confronto faccia risaltare certi lati del carattere dell'artista (dal modo col quale egli ha utilizzato la fonte), o quando ci permetta di vedere in qual maniera s'è arricchito il suo stile o il suo vocabolario. In questi casi lo studio delle fonti offre una base analitica all'interpretazione estetica dell'opera» (Praz, 2018 [1930]: 379).

Se ci si volesse addentrare nell'individuazione, sempre piuttosto polemica, di date d'inizio e di fondatori e capiscuola, è necessario tenere presente che se questi autori-traduttori, come evidenziano i dati raccolti, vanno considerati dei veri e propri rinnovatori poetici o modernisti, sarebbe saggio mettere in discussione affermazioni secondo cui «el canal de información, si no de traducción, que pone en contacto, por ejemplo, a los autores españoles

con la poesía simbolista y parnasiana lo representan los poetas hispanoamericanos» (Ruiz Casanova, 2018: 545). Come è stato analizzato in questo lavoro, se anche le prime traduzioni di Baudelaire in Spagna si devono a un cubano (Aniceto Valdivia) nel 1882, non va dimenticato che vengono pubblicate su *La Diana* (rivista diretta da Manuel Reina); nel 1883 continuano ad apparire traduzioni di Baudelaire su *La Diana* ad opera di Eduardo Bustillo, mentre Reina, insieme ad Aniceto Valdivia, traduce e pubblica sempre sulla suddetta rivista varie poesie tratte da *Les Névroses*, nello stesso anno in cui il libro viene pubblicato in Francia; nel 1890 Coppée pubblica *Les Paroles sincères* e José de Siles traduce e pubblica il giorno successivo il «Sonnet liminaire»; nel 1892 Siles traduce Armand Silvestre (probabilmente la prima traduzione spagnola di una poesia di questo autore francese); nel 1893 José María de Heredia pubblica *Les Trophées* e in quello stesso anno Siles traduce vari sonetti tratti da questo volume; nel 1895 vengono nuovamente tradotti sonetti tratti da *Les Trophées*, questa volta per *La Gran Vía* (rivista diretta in quel periodo da Salvador Rueda) e da Guillermo Belmonte Müller, che diventa il secondo (dopo Siles) traduttore di Heredia in Spagna (nello specifico, Siles è il primo a tradurre Heredia in Spagna, ma Belmonte Müller è il primo a tradurre in spagnolo Heredia con una metrica modernista, poiché Siles lo traduce in endecasillabi); nel 1895 Barbusse pubblica *Pleureuses*, e nello stesso anno Siles traduce la poesia «La lampe»; successivamente, nel 1895, Siles traduce Richepin (ed è plausibile che sia stato lui ad introdurre la poesia di Richepin in Spagna); è del 1896 una testimonianza di Enrique Redel, che dichiara che Belmonte Müller aveva già tradotto Verlaine, cosa che indicherebbe che lo aveva fatto con anteriorità a questa data, (finora sappiamo che le prime traduzioni risalgono al 1890 ad opera di Emilia Pardo Bazán). A tutte queste informazioni è necessario aggiungere che si riscontra l'influenza della poesia moderna francese in volumi estremamente precoci come *Andantes y Alegros* (1877) e *Cromos y Acuarelas* (1878), oltre alle citazioni di autori francesi che accompagnano le raccolte di poesie. Insomma, parrebbe proprio che «para llegar a Francia desde España resulta innecesario dar un rodeo por Hispanoamérica» (Cuenca, 2007: 97).

La rapidità delle traduzioni, le citazioni e le precoci influenze mettono in evidenza una serie di autori che aspettavano con impazienza l'uscita delle ultime novità letterarie francesi, e che erano costantemente aggiornati sulle nuove correnti letterarie provenienti dalla Francia. Non rispecchia del tutto la realtà dell'epoca, pertanto, affermare che «los años que van desde la irrupción del Modernismo en España a su desaparición (o atenuación debida a la llegada de las vanguardias), esto es, de 1888 [publicazione di *Azul*] a 1916 [morte di Darío], por señalar dos fechas muy significativas de la vida y obra de Rubén Darío, son los de la influencia de la



poesía parnasiana y simbolista en España» (Ruiz Casanova, 2018: 554). Tale affermazione serve piuttosto per riaffermare che Darío costituisce l'alpha e l'omega: una sorta di divinità. Ricordiamo che Cardwell ha segnalato che «ya no es lícito hablar del modernismo como movimiento que es el producto de un solo hombre y que abarca los años 1888-1916 (fechas darianas) ni como arte de valores escapistas y preciosistas exclusivamente, representado prototípicamente por *Azul y Prosas profanas*» (1995: 26). Lo studio della figura del traduttore di fine secolo in ambito andaluso apporta dati sufficienti per corroborare questa idea e per restituire protagonismo ad autori scarsamente o per nulla menzionati nei manuali di letteratura spagnola. Tutt'altro che figure minori, possono essere considerati dei valorosi soldati nella guerra per il Modernismo.

In questa linea ricordiamo il ruolo del romanziere e traduttore sivigliano Leopoldo García-Ramón. Il 18 settembre del 1886 Moréas pubblica il *Manifeste du Symbolisme* su *Le Figaro*; sei settimane dopo, sulla *Revista Contemporánea* con il titolo «Cartas de París», il 30 ottobre del 1886, García-Ramón ne propone una critica, traducendo varie poesie tratte da *Les Syrtes* (1884), di Jean Moréas, ed altri vari componimenti tratti da *Vers de couleurs* (1886), di Noël Loumo, con un intento dispregiativo. Su questo studio critico dice Kronik: «De este minucioso hecho histórico y de la fecha que lleva se desprende que España no esperaba las visitas de Rubén Darío en 1892 y 1899 para ponerse en contacto con los nuevos estilos literarios de su país vecino» (1987: 41).

Questa diffusione della nuova poesia francese in chiave dispregiativa si osserva anche in Siles, in un testo critico rispetto al Decadentismo, oltre che in un articolo dal titolo «La poesía nueva» firmato da Rueda con lo pseudonimo *Quioquiap*, che contiene la traduzione di alcuni versi di «Le coeur de l'eau» (*Le règne du silence*, 1891) di Rodenbach. Seppur criticata, viene diffusa. Si comprende allora l'importanza che riveste in questo lavoro di ricerca Salvador Rueda, un poeta che, svolgendo un ruolo fondamentale e singolare, collabora nella ricezione e nella diffusione delle nuove correnti estetiche francesi: l'insistenza con cui Rueda prende le distanze in maniera esplicita, nella sua poesia, dalla lirica simbolista-decadentista non fa altro che alimentare il mostro che Rueda temeva, e che finirà per occupare una posizione centrale nel sistema poetico spagnolo.

Belmonte Müller, Siles, Reina, Blanco Belmonte, García-Ramón e Rueda: autori andalusi che, in modalità diverse, raccolgono la poesia che sta imperando nel panorama letterario francese. Questo momento storico, in cui le traduzioni svolgono un ruolo fondamentale nei cambiamenti estetici e nella ricezione letteraria di elementi culturali allogeni, vede la partecipazione di altri poeti andalusi come José Jurado de la Parra, Carlos Fernández Shaw,

Rodolfo Gil, Enrique Redel e Cristóbal de Castro; e, ovviamente, come figure di maggior prestigio, i fratelli Machado, Juan Ramón Jiménez, Villaespesa, Zayas (quest'ultimo attraverso lo stretto contatto con le sue radici familiari) o il vasto elenco della «hermandad» modernista.

Un momento storico investito da una sorprendente espressione di modernità capace di alterare il sistema letterario, che in questo lavoro ho cercato di analizzare centrandomi su traduzione e creazione poetica agli albori del Modernismo spagnolo.

## BIBLIOGRAFÍA.

La Bibliografía se divide en tres partes: Bibliografía de Salvador Rueda, Bibliografía de los traductores-creadores (Belmonte Müller, Siles, Reina y Blanco Belmonte) y Bibliografía general.

Dos aclaraciones para su mejor seguimiento: primero, en el caso de las entradas que contienen autor original y autor traductor, se ha optado por referenciarlas privilegiando en la ordenación alfabética a quien ocupa el lugar más visible en la obra y en el texto correspondiente, ya sea a través del encabezado o de la firma; y, segundo, en el caso de las obras con seudónimos compuestos se ha optado por citar sin dividir las partes, para diferenciarlos mejor del resto de nombres (ej.: *R. de Córdoba*, y no *Córdoba, R. de*). En ambos casos, claro está, siguiendo el criterio de cita textual reflejado en el cuerpo de esta tesis.

### I. Bibliografía de Salvador Rueda.

Anónimo [Salvador Rueda] (20/1/1895): «Bibliografía», *La Gran Vía*, 82, [p. 11].

*Quiquiap* [seudónimo de Salvador Rueda] (24/2/1895): «La poesía nueva», *La Gran Vía*, 87, [p. 9].

Rueda, Salvador (1880): *Renglones cortos (ensayos literarios)*, Madrid: Bailly-Baillière, Málaga: Tipografía El Mediodía.

— (1881): *Dos poesías, con una carta de D. Gaspar Núñez de Arce*, Madrid: Bailly-Baillière, Málaga: Tipografía El Mediodía.

— (1883a): *Cuadros de Andalucía*, Madrid: Est. Tipo-Litográfico.

— (1883b): *Don Ramiro. Poema*, Madrid: Est. Tipo-Litográfico.

— (1883c): *Noventa estrofas*, Madrid: Librería de Mariano Murillo, Librería de Fernando Fe.

— (1885): *Poema Nacional. Costumbres populares*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe.

— (1886): *El patio andaluz. Cuadros de costumbres*, Madrid: Manuel Rosado.

— ([1887]): *Bajo la parra*, Madrid: Imprenta de la Gaceta Universitaria.

— (1887): *El cielo alegre. Escenas y tipos andaluces*, Madrid: Administración de la Academia.

— (1888): *Sinfonía del año. Poema*, Madrid: Imprenta de La Publicidad.

— (3/2/1888): «Suplicada», *El Globo*, p. 1.

- (1889a): *El gusano de luz. Novela andaluza*, Madrid: Tipografía El Crédito Público.
- (1889b): *Estrellas errantes*, Madrid: Tipografía de El Crédito Público.
- (1889c): *La corrida de toros*, Madrid: Tipografía de El Crédito Público.
- (1890a): *Granada y Sevilla. Bajo-relieves*, Madrid: Fuentes y Capdeville.
- (1890b): *Himno a la carne*, Madrid: Imprenta de La Publicidad.
- (1890c): *La Reja. Novela andaluza*, Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández.
- (1890d): *Poema Nacional. Aires españoles*, Madrid: Tipografía de M. G. Hernández.
- (1891a): *Cantos de la vendimia*, Madrid: Gran Centro Editorial.
- (1891b): *El Secreto. Poema escénico*, Madrid: Gran Centro Editorial.
- (1891c): *Tanda de valeses*, Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández.
- (1892a): *En Tropol*, Madrid: s. e.
- (1892b): *La gitana. Idilio en la sierra. Novela andaluza*, Madrid: Imprenta de Luis Aguado.
- (1893a): «Color y música», *En tropel. Cantos españoles*, Madrid: Tipográfica de Manuel G. Hernández, 2.<sup>a</sup> ed. (1.<sup>a</sup> ed.: 1892), pp. 181-185.
- (1893b): *La bacanal (desfile antiguo). Camafeos. Acuarelas*, Madrid: Tipografía de los hijos de M. G. Hernández.
- (1893c): *Sinfonía callejera. Cuentos y cuadros*, Madrid: Tipografía de los Hijos de M. G. Hernández.
- (1893d): «Juicio crítico», en Enrique Redel, *El aire libre*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, pp. 3-11.
- (1893e): «Liminar», en Enrique Gómez Carrillo, Enrique, *Sensaciones de arte*, Paris: Imprimerie G. Richard, 2.<sup>a</sup> ed., pp. 8-13.
- (1893f): «Proemio», en Máximo Soto Hall, *Dijes y bronces*, Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández.
- (6/9/1893): [«Carta dirigida a Manuel Altolaguirre»], *La Unión Mercantil* (Málaga), p. 3.
- (1894a): *El Ritmo. Crítica contemporánea*, Madrid: Tipografía de los hijos de M. G. Hernández.
- (1894b): «Prólogo», en Alfredo de Musset, *Poemas (Rola, Namuna, El Sauce, Porcia)*, Guillermo Belmonte Müller (trad.), Madrid: Imprenta, Fundición y Fábrica de tintas de los Hijos de J. A. García, pp. 5-18.
- (9/12/1894): «Reina y Grilo», *La Gran Vía*, 76, [p. 9].
- (1896a): *El bloque. Poema*, Madrid: Hijos de M. G. Hernández.

- (1896b): *Fornos. Poema en seis cantos*, Madrid: Tipografía de los Hijos de M. G. Hernández.
- (1897a): *Camafeos*, Madrid: Imprenta de La Andalucía Moderna.
- (1897b): *Flora. Poema religioso en siete cantos*, Madrid: Tipografía de los Hijos de M. G. Hernández.
- (1897c): «Prólogo», en Enrique Redel, *Obras literarias*, I, Madrid: Imprenta y Librería del «Diario», pp. VII-XVI.
- (4.<sup>a</sup> semana de junio de 1897): «Los murciélagos», *La Revista Cómica* (Santiago de Chile), 85, pp. 674-675.
- (1898): *El César. Poema*, Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández.
- (1900a): *En la vendimia*, Madrid: Imprenta de Antonio Marzo.
- (1900b): *Mármoles*, Madrid: Establecimiento Tipográfico «El Trabajo», a cargo de H. Sevilla.
- (1900c): *Piedras preciosas (cien sonetos)*, Madrid: Imprenta y fotograbado de Enrique Rojas.
- (1900d): «Prólogo», en Julio Pellicer, *Tierra andaluza*, Madrid: Establecimiento Tipográfico El Trabajo, a cargo de H. Sevilla, pp. 17-27.
- ([1901]): *El país del sol (España)*, Madrid: Valero Díaz.
- (1902): *El clavel murciano*, Murcia: Imprenta de la Viuda de J. Perelló.
- (30/9/1902): «La cabeza de Víctor Hugo», *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, p. 198.
- (1903): *La Musa. Idilio en tres actos y en prosa*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- (1906a): *Fuente de salud*, Madrid: Imprenta y Encuadernación de J. Rueda.
- (1906b): *La Cópula. Novela de amor*, Madrid: Imprenta de José Rueda.
- (aprile-giugno 1906a): [«Carta a F. T. Marinetti y J. León Pagano»], *Poesia. Rassegna Internazionale*, II, 3-5, pp. 4-5.
- (aprile-giugno 1906b): «Los evangelios de las cigarras», *Poesia. Rassegna Internazionale*, II, 3-5, , pp. 8-9.
- (aprile-giugno 1906c): [«Respuesta a Marinetti sobre el verso libre»], *Poesia. Rassegna Internazionale*, II, 3-5, pp. 51-52.
- (9/7/1906): «El verso que no es verso», *El Liberal* (Madrid), [p. 3].
- (1907a): *La guitarra. Drama en tres actos en prosa*, «El Cuento Semanal», 5, Madrid: Imprenta Artística de José Blass y Cía.
- (1907b): *Trompetas de órgano*, Madrid: P. Fernández, impresor.

- (febrero de 1907): «Los melódicos y los instrumentales. La copa francesa y la copa natural», *El Nuevo Mercurio*, 2, pp. 161-170.
- (marzo de 1907): «Autocrítica: carta a un escritor nicaragüense», *Unión Ibero-Americana* (Madrid), XXI, 3, pp. 8-10.
- (1908a): *El poema de los ojos. Drama en dos actos, en prosa*, «El Cuento Semanal», 82, Madrid: Imprenta de José Blass y Cía.
- (1908b): *La procesión de la naturaleza. Poema*, Madrid: Imprenta José Rueda.
- (1908c): *Lenguas de fuego. Cantos al misterio, al hombre y a la vida*, Madrid: Imprenta de José Rueda.
- (1908d): *Vaso de rocío. Idilio griego. Tres actos, en llano romance*, Madrid: Imprenta de José Rueda.
- (1909): *El salvaje. Poema campestre*, «Los Contemporáneos», 40, Madrid: Imprenta Alrededor del Mundo.
- (1910): *El poema a la mujer*, «El Cuento Semanal», 158, Madrid: Imprenta Artística de José Blass y Cía.
- ([1913]): *La «Escala». A la República Argentina*, Barcelona-Buenos Aires: Maucci.
- (1914): *Cantando por ambos mundos*, Madrid: Librería de Fernando Fe, Sevilla: Librería de Juan Antonio Fe.
- (febrero de 1917): «Página personal del Director», *Mercurio, Revista mensual ilustrada* (Nueva Orleans), XII, 66, p. 1.
- (marzo de 1917): «Mi estética. I», *Mercurio. Revista mensual ilustrada* (Nueva Orleans), XII, 67, pp. 75-77.
- (1919): *Donde Cristo dio las tres voces. Novela inédita*, «La Novela Corta», 174, Madrid: Oficina y Talleres de Prensa Popular.
- (1920): *La Virgen María. Boceto de una obra teatral, inédito*, «La Novela Corta», 228, Madrid: Oficina y Talleres de Prensa Popular.
- (1921): *La vocación. Novela escénica inédita en tres jornadas, en prosa*, «La Novela Corta», 280, Madrid: Oficina y Talleres de Prensa Popular.
- (1929): *El milagro de América. Descubrimiento y civilización. Poema para lectura en las escuelas de idioma español*, «Los Poetas», 45, Madrid: Gráfica Unión.
- (26/1/1929): *Sus mejores versos*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (ed.), «Los Poetas», 25, Madrid: Gráfica Unión.
- (1932): *El poema del beso*, Madrid: Compañía General de Artes Gráficas.

## II. Bibliografía de los traductores-creadores.

### II.1. Guillermo Belmonte Müller.

- Belmonte Müller, Guillermo (25/2/1873a): «Galardón al poeta», *La Lira Española*, IX, pp. 4-5.
- (25/2/1873b): «Oblivio (traducción del poeta portugués Sousa Vitervo)», *La Lira Española*, IX, p. 6.
- (25/4/1873): «A Cervantes», *La Lira Española*, XIII, p. 5.
- (10/6/1873): «El lago (traducción de Lamartine)», *La Lira Española*, XVI, pp. 3-4.
- (25/11/1873): «Orgía fúnebre (en la muerte de mi hermana Adela)», *La Lira Española*, XXVI, pp. 5-6.
- (30/6/1879): «A Eduardo Rosales», *Cádiz. Revista de letras, ciencias y artes*, 18, pp. 140-141.
- (29/1/1882): «A Eduardo Rosales», *Diario de Córdoba*, [p. 2].
- (1883): *Judit*, Córdoba: Imprenta de Rafael Arroyo.
- (1884): «A Cervantes», *Almanaque de La Ilustración para el año 1885*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, pp. 48-49.
- (1888): *Acordes y disonancias. Poesías*, tomo CXXI de la «Biblioteca Universal», Madrid: Campuzano Impresor.
- (11/10/1893): «El pino (de Th. Gautier)», *El correo de Gerona*, [p. 3].
- (16/11/1893): «El pino (de Th. Gautier)», *Diario de Tenerife*, [p. 2].
- (1895): «Danza macabra», *Almanaque del Obispado de Córdoba*, Córdoba: Imprenta y Librería del *Diario de Córdoba*, pp. 91-94.
- (13/1/1895): «Cuatro sonetos traducidos expresamente para *La Gran Vía*», *La Gran Vía*, 81, [p. 5].
- (20/1/1895): «Cuatro sonetos traducidos expresamente para *La Gran Vía*», *La Gran Vía*, 82, [p. 4].
- (12/8/1895): «El Fénix y la paloma (de Millevoeye)», *Las Provincias. Diario de Valencia*, [pp. 2-3].
- (1896): *Guajiras, cantares y pensamientos*, Córdoba: Establecimiento Tipográfico La Puritana.
- (27/2/1897a): «Soneto epitalámico (a mi hermana Elisa)», *El Comercio de Córdoba*, [p. 3].
- (27/2/1897b): «Soneto epitalámico: a mi hermana Elisa», *Diario de Córdoba*, [p. 2].

- (28/2/1897): «El lirio», *El Álbum Ibero Americano*, p. 94.
- (17/9/1897): «Mis ofrendas (de Catulo Mendes)», *Diario de Córdoba*, [p. 2].
- (8/3/1897): «A mi hermana Elisa», *Heraldo de Zamora: diario de la tarde*, [p. 3].
- (10/6/1897): «A Enrique Valdelomar», *El Comercio de Córdoba*, [p. 3].
- (1898): «Prefacio», en G. Núñez de Prado, *Nebulosas: poesías y artículos*, Córdoba: Imprenta y Librería del *Diario de Córdoba*, pp. V-XVI.
- (1899): *Guajiras, cantares y pensamientos*, Córdoba: Biblioteca de *El Español*, Imprenta de La Verdad, 2.<sup>a</sup> ed. aumentada.
- (15/11/1900): «En frente de Las Palmas», *Diario de Córdoba*, [p. 2].
- (20/11/1900): «El canario», *Diario de Córdoba*, [p. 2].
- (25/11/1900): «El baño en la playa», *Diario de Córdoba*, [p. 2].
- (1901): *Canarias. Impresiones poéticas*, Córdoba: Imprenta del *Diario de Córdoba*.
- (1902): «Prólogo», en Pedro Alcalá-Zamora, *Más cuentos*, Córdoba: Imprenta del *Diario de Córdoba*, pp. 5-12.
- (26/8/1903): «Dios», *Diario de Córdoba*, [pp. 1-2].
- (1904): *Entre la Nochebuena y el Carnaval (historias íntimas)*, Córdoba: Imprenta del *Diario de Córdoba*.
- ([ca. 1905]): *Poesías*, Madrid: Perlado, Páez y Compañía.
- (21/3/1905): «Al insigne dramaturgo Don José Echegaray», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (6/8/1905): «Siluetas de París», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (23/9/1905): «A la memoria de don Francisco de Borja Pavón», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (7/10/1905): «Tres sonetos de J. María Heredia», *Diario de Córdoba*, [p. 2].
- (17/10/1905): «Sonetos de F. M<sup>a</sup> Heredia [sic]», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (1908): «Impresiones de Italia: Roma», *Almanaque del Obispado de Córdoba*, Córdoba: Imprenta del *Diario de Córdoba*, pp. LXXXIII-LXXXIV.
- (30/4/1909): «En el banquete celebrado en honor de Manuel de Sandoval», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (16/12/1911): «Impresiones de Italia: Nápoles», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (26/11/1911): «La ciudad de las góndolas», *El Noroeste* (La Coruña), [p. 1].
- (15/1/1912): «A Benigno Íñiguez», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (16/12/1913): «En la Sierra de Córdoba», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (22/9/1914): «El poeta y la plebe (de T. Gautier)», *Diario de Tenerife*, [p. 2].
- (19/8/1916): «A mi lira (Horacio, Oda XXXII, Lib. I)» *Córdoba. Semanario Independiente*, 1, p. 5.



- (23/4/1917): «A Cervantes», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (15/10/1920): «A Santa Teresa de Jesús», *La Voz. Diario gráfico de información* (Córdoba), [p. 1].
- (20/11/1920): «Al egregio poeta Miguel Sánchez Pesquera», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (5/1/1921): «Versos desde Linares para el Diario», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (8/1/1921): «Al egregio poeta Miguel Sánchez Pesquera», *La Ilustración Española y Americana*, I, p. 4
- (25/3/1921): «Las tres Marías», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (9/6/1921): «Junto al Santuario de Linares», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (23/6/1921): «Junto al Santuario de Linares», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (27/10/1921): «Los cinco amores franciscanos (sonetos remitidos al certamen literario celebrado por los padres capuchinos)», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (2/1/1923): «Al regreso de Julio Romero», *Diario de Córdoba*, [p. 2].
- (19/10/1924): «En los Cuatro Postes», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (22/10/1924): «En el Convento de la Encarnación», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (10/3/1925): «Desde la sierra: La subida», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (11/3/1925): «Desde la sierra: La fuente de la peña», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (12/3/1925): «Desde la sierra: Las ermitas», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (13/3/1925): «Desde la sierra: Los ermitaños», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (1/5/1925): «Junto al Santuario de Linares: Plenilunio», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (2/5/1925): «Junto al Santuario de Linares: La lluvia», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (6/5/1925): «Junto al Santuario de Linares: El arroyo», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (7/5/1925): «Junto al Santuario de Linares: En la cima de Torre Árboles», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (21/5/1925): «Junto al Santuario de Linares: La ascensión al Cerro de Jesús», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (1927): *Acordes y disonancias. Poesías*, Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando.
- (12/2/1927): «Una carta de Belmonte Müller», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (8/3/1928): «Blasco Ibáñez», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (6/4/1928): «Longinos», *Diario de Córdoba*, 6 de abril de 1928, [p. 2].
- (1964): *Sonetos de Miguel Ángel y Sonetos a Italia*, Córdoba: Real Academia de Córdoba.
- (1971): *Poesías. Obra póstuma que recoge sus poesías religiosas, románticas y dedicadas*, Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- (1975): *Obeliscos y fosas*, Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.

- (1973): *Espuma y cieno. Poesías de 1870 a 1886*, Córdoba: Diputación Provincial.
- Belmonte Müller, Guillermo y Sánchez Pesquera, Miguel (10/9/1873): «La España Literaria», *La Lira Española*, XXI, p. 8.
- (20/9/1873): «La España Literaria», *El Álbum*, 43, pp. 4-5.
- Debay, Auguste ([1898]): *Lais de Corinto. Biografía anecdótica de esta célebre hetaira*, Guillermo Belmonte Müller (trad.), vol. 87 de la «Biblioteca Selecta», Valencia: Pascual Aguilar.
- Gautier, Théophile (1883): *Arria Marcela*, Guillermo Belmonte Müller (trad.), Córdoba: Imprenta La Actividad.
- ([ca. 1896]): *Cuentos (Las mil y dos noches, El pie de la momia, Arria Marcela, El caballero doble, El niño de los zapatos de pan y El pabellón del lago)*, Guillermo Belmonte Müller (trad.), vol. 75 de la «Biblioteca Selecta», Valencia: Pascual Aguilar.
- Lamartine, Alphonse de (1898): *La Ordenación. Fragmento del poema Joselyn*, Guillermo Belmonte Müller (trad.), Córdoba: Imprenta y Librería del *Diario*.
- Matheron, Laurencio [Laurent Matheron] (1890): *Goya*, Guillermo Belmonte Müller (trad.), tomo CXXVI de la «Biblioteca Universal», Madrid: Campuzano Impresor.
- (1927): *Goya*, Guillermo Belmonte Müller (trad.), Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando.
- (1996): *Goya*, Guillermo Belmonte Müller (trad.), Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Musset, Alfredo de (1882): *Las noches*, Guillermo Belmonte Müller (trad.), tomo LXXVI de la «Biblioteca Universal», Madrid: Imprenta y Litografía de la «Biblioteca Universal».
- (1887): *Porcia*, Guillermo Belmonte Müller (trad.), Córdoba: Imprenta y Librería del *Diario*.
- (1894): *Poemas (Rola, Namuna, El sauce, Porcia)*, Guillermo Belmonte Müller (trad.), tomo CXXXVI de la «Biblioteca Universal», Madrid: Imprenta, Fundación y Fábrica de tintas de los Hijos de J.A. García.
- (1898): *Las noches*, Guillermo Belmonte Müller (trad.), Madrid: Imprenta de Hernando.
- (1906): *Las noches*, Guillermo Belmonte Müller (trad.), Madrid: Perlado, Páez y Compañía.
- (1918): *Las noches*, Guillermo Belmonte Müller (trad.), Madrid: Perlado, Páez y Compañía, Imprenta de Hernando y Compañía.
- (1919): *Poemas*, Guillermo Belmonte Müller (trad.), Madrid: Librería de Perlado, Páez y Compañía, Sucesores de Hernando.

- (1932): *Las noches*, Guillermo Belmonte Müller (trad.), Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando.
- (1935): *Poemas*, Guillermo Belmonte Müller (trad.), Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando.

## II.2. José de Siles.

Almeida, Filinto de (29/12/1892): «En el campo», [José de Siles (trad.)], *El Heraldo de Madrid*, [p. 1].

— (22/1/1893): «En el campo», [José de Siles (trad.)], *La Época*, [p. 4].

Bayet, Charles (1898): *Resumen de Historia del Arte*, José de Siles (trad.), Madrid: La España Editorial.

— (1907): *Resumen de Historia del Arte*, José de Siles (trad.), Madrid: Sáenz de Jubera.

— (1920): *Resumen de Historia del Arte*, José de Siles (trad.), Madrid: La España Editorial.

Carducci, Josué (25/1/1893): «La flor del granado», [José de Siles (trad.)], *El Heraldo de Madrid*, [p. 1].

Coppée, Francisco (10/11/1890): «Soneto», [José de Siles (trad.)], *El Heraldo de Madrid*, [p. 1].

Guerra Junqueiro, Abílio Manuel (3/1/1893): «Vida nueva», [José de Siles (trad.)], *El Heraldo de Madrid*, [p. 1].

Henry Gréville [seudónimo de Alice Marie Céleste Durand] (1890): *Cleopatra*, José de Siles (trad.), Madrid: La España Editorial.

Malot, Hector (1890): *Madre*, José de Siles (trad.), Madrid: La España Editorial.

Maupassant, Guido de (26/1/1893): «Paseo de amantes», [José de Siles (trad.)], *El Heraldo de Madrid*, [p. 1].

Mendès, Catulo (julio y agosto de 1892): «Párvulus», [José de Siles (trad.)], *Revista de España*, CXLI, Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, pp. 467-468.

Nikolaus Lenau [nombre de pluma de Nikolaus Franz Niembsch Edler von Strehlenau] (8/2/1893): «La melancolía», [José de Siles (trad.)], *El Heraldo de Madrid*, [p. 1].

Nuñes Correa, Alfredo (15/2/1893): «Cristales», [José de Siles (trad.)], *El Heraldo de Madrid*, [p. 1].

*Pierre Infernal* [seudónimo de Léon Épinette] (22/12/1892): «Apólogo», [José de Siles (trad.)], *El Heraldo de Madrid*, [p. 1].

Ricard, Lidia de (14/2/1893): «El alfarero», [José de Siles (trad.)], *El Heraldo de Madrid*, [p. 1].

Siles, José de (1879a): *Lamentaciones. Poesías*, Madrid: A. Flórez y compañía.

— (1879b): *Kristian. Poema dramático*, Madrid, Imprenta de A. Flórez.

— (13/4/1879): «Martirio» *El Liceo. Semanario hispano-americano*, 15, p. 118.

— (16/7/1882): «A una mujer», *La Diana*, 12, p. 10.

- (21/5/1883): «El buey. (Traducción de Carducci)», *Los lunes de El Imparcial*, [p. 4].
- (10/12/1883): «El fondo del vaso», *Ilustración Artística*, 102, pp. 398-399.
- (1884): *La Odalisca*, Madrid: Florencio Fiscowich.
- (15/8/1884): «La canción del vino», *La América*, 15, pp. 6-7.
- (13/10/1884): «El decreto de Giaffir (imitado de Byron)», *La América*, 19, pp. 11-12.
- (20/10/1884a): «El buey» de Giosué Carducci, *La Época*, [p. 3].
- (20/10/1884b): «La poesía de Goethe», *La Época*, [pp. 3-4].
- (28/10/1884): «Eurico el presbítero» de Alejandro Herculano, *La América*, 20, p. 11.
- (1885): *El Diario de un poeta*, Madrid: Tipografía de Alfredo Alonso.
- (13/2/1885): «La Odalisca: cuento oriental», *La América*, 3, pp. 5-6.
- (23/2/1885): «Crónica», *La Época*, [p. 3].
- (10/1/1886): «Espectáculos», *La Ilustración Nacional*, 2, p. 27.
- (30/1/1886): «Espectáculos», *La Ilustración Nacional*, 3, p. 43.
- (10/2/1886): «Espectáculos», *La Ilustración Nacional*, 4, p. 62.
- (20/3/1886): «Espectáculos», *La Ilustración Nacional*, 8, p. 128.
- (1887): *Bellas Artes. Casto Plasencia. Jerónimo Suñol. Manuel Ramos*, Madrid: Imprenta Popular a cargo de Tomás Rey.
- (1888): *Un joven sensible*, Madrid: Iniesta y Lorenzo.
- (10/4/1888): «Impresiones de un espectador», *La Ilustración Nacional*, 10, p. 154.
- (2/11/1888): «Diálogo de los muertos», *La Época*, [p. 2].
- (1889a): *Gran espectáculo. Cuadros de costumbres*, Madrid: Rubiños.
- (1889b): *Juana Placer. Historia de un temperamento*, Madrid: La España Editorial.
- (1889c): *La vida pobre*, Madrid: Imprenta de J. Cruzado.
- (1890): *La pícaro Cornelia*, Madrid: Faquineto.
- (1891a): *Cuentos y artículos*, Barcelona: Biblioteca Siglo XIX.
- (1891b): *Sonetos populares*, Madrid, Administración de *El Mundo Artístico*.
- (1892): *El asesino de Lázara*, Barcelona: Biblioteca Siglo XIX.
- (22/12/1892): «El nuevo drama de Ibsen», *El Heraldo de Madrid*, [p. 4].
- (1893): *La hija del fango. Estudio del natural*, Madrid: Gil y Navarro.
- (16/7/1893): «Paseo de amantes» de Guy de Maupassant, *La Época*, [p. 2].
- (26/7/1893a): «Los poetas de hoy», *La Ilustración Nacional*, 21, p. 327.
- (26/7/1893b): «La siesta» de José María de Heredia, *La Ilustración Nacional*, 21, p. 327.

- (26/7/1893c): «Paseo de amantes» de Guy de Maupassant, *La Ilustración Nacional*, 21, p. 327.
- (6/8/1893a): «Los poetas de hoy», *La Ilustración Nacional*, 22, p. 342-343.
- (6/8/1893b): «Dafnis y Cloe» de Armand Silvestre, *La Ilustración Nacional*, 22, p. 342.
- (6/8/1893c): «Párvulus» de Catulle Mendès, *La Ilustración Nacional*, 22, p. 342-343.
- (6/8/1893d): «El alfarero» de Lidia de Ricard, *La Ilustración Nacional*, 22, p. 343.
- (6/8/1893e): «Lo que dice la muerte» de Antero de Quental, *La Ilustración Nacional*, 22, p. 343.
- (6/8/1893f): «Vida nueva» de Abílio Manuel Guerra Junqueiro, *La Ilustración Nacional*, 22, p. 343.
- (6/8/1893g): «En el campo» de Filinto de Almeida, *La Ilustración Nacional*, 22, p. 343.
- (6/8/1893h): «El punto final» de Augusto Gil, *La Ilustración Nacional*, 22, p. 343.
- (6/8/1893i): «El buey» de Giosuè Carducci, *La Ilustración Nacional*, 22, p. 343.
- (6/8/1893j): «La flor del granado» de Giosuè Carducci, *La Ilustración Nacional*, 22, p. 343.
- (19/8/1893): «La siesta» de José María de Heredia, *La Época*, [p. 4].
- (30/8/1893): «Maris Stella» de José María de Heredia, *La Época*, [p. 4].
- (2/9/1893): «Punto final» de Augusto Gil, *La Época*, [p. 4].
- (6/9/1893): «Los decadentes», *La Ilustración Nacional*, 25, pp. 388-390.
- (7/9/1893): «Lo que dice la muerte» de Antero de Quental, *La Época*, [p. 4].
- (22/10/1893): «Víctimas del arte», *La Gran Vía*, 17, p. 256.
- (1895): *La lira nueva*, Madrid: Tip. Costanilla de Capuchinos.
- (4/8/1895): «Las rosas», *La Gran Vía*, 110, [p. 9].
- (18/8/1895): «Dramas del sábado», *La Gran Vía*, 112, [p. 4].
- (1/9/1895): «En busca del cielo», *La Gran Vía*, 114, [p. 5].
- (16/7/1896): «Aire», *La Ilustración Nacional*, 20, p. 307.
- (26/7/1896): «Aire», *La Ilustración Nacional*, 21, pp. 327-328.
- (6/2/1897): «El violín», *La Ilustración Nacional*, 4, p. 52.
- (16/3/1897): «La sierva del sultán», *La Ilustración Nacional*, 1, pp. 119-120.
- (1898a): *Las primeras flores. Lamentaciones, Quimeras (1871-1879)*, Madrid: M. Romero, Impresor.
- (1898b): *Noches de insomnio. Imágenes, Fantasías (1880)*, Madrid: M. Romero, Impresor.

- (16/1/1898): «Empleados» en *La Ilustración Nacional*, 2, pp. 18-19.
- (24/12/1898): «El fotógrafo de bohardilla», *Instantáneas. Revista de artes y letras*, 12, pp. 138-139.
- (18/10/1899): «La balada del desesperado (H. Murger)», *La Ilustración Nacional*, 20, p. 218.
- ([1901]): *El demonio moderno. Comedia en un acto y en verso*, Madrid: Imprenta de Alfredo Alonso.
- (1902): *Certamen de flores. Alegoría dramática en un acto, original y en verso*, Madrid: R. Velasco, Imp.
- (1903a): *Los fantasmas del mundo. Poemas de la realidad y la fantasía*, Madrid: R. Velasco.
- (1903b): «Los limbos (de G. Rodenbach)», *Pluma y Lápiz*, 160, p. 12.
- (1903c): «La canción de las vírgenes (de Paul Verlaine)», *Pluma y Lápiz*, 161, p. 19.
- (24/9/1903): «La princesa Nacarina», *Nuevo Mundo*, 507, [p. 3].
- (1904): *La niña del fraile. Novela cómica*, Madrid: Imprenta de A. Marzo.
- (31/1/1904): «Empleados y artistas», *Alma Española*, 13, p.8.
- (1905a): *El Diario de un poeta*, Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 2.<sup>a</sup> ed.
- (1905b): *Los fantasmas del mundo*, Madrid: Imprenta de Felipe Marqués, 2.<sup>a</sup> ed.
- (1905c): *El carnaval eterno. Sátiras*, Madrid, Antonio Marzo.
- (1905d): *Acuarelas del redondel. Narraciones taurinas y chulescas*, Madrid: Antonio Marzo.
- (1905e): *Boda buena y boda mala. Cuentos*, Madrid: Felipe Marqués, 2.<sup>a</sup> ed.
- (1905f): *Cielos y abismos. Cuadros de la Naturaleza*, Madrid: Antonio Marzo.
- (1905g): *El cincel y la paleta. Notas de arte*, Madrid: Antonio Marzo.
- (1905h): *El drama del Calvario. Leyendas místicas*, Madrid: Antonio Marzo.
- (1905i): *El lobo y la oveja. Cuentos*, Madrid: Antonio Marzo.
- (1905j): *El paraíso de los pobres. Cuentos*, Madrid: Antonio Marzo.
- (1905k): *Historias de amor. Cuentos*, Madrid: Antonio Marzo, 2.<sup>a</sup> ed.
- (1905l): *La casa de la alegría. Cuentos*, Madrid: Felipe Marqués.
- (1905m): *La copa de veneno. Cuentos*, Madrid: Antonio Marzo.
- (1905n): *La estatua de nieve. Novela*, Madrid: Antonio Marzo.
- (1905ñ): *La hija del fango. Novela*, Madrid: Antonio Marzo, 2.<sup>a</sup> ed.
- (1905o): *La novia de Luzbel. Cuentos*, Madrid: Felipe Marqués.

- (1905p): *La pícaro Cornelia. Novela picaresca*, Madrid: López del Arco, 2.<sup>a</sup> ed.
- (1905q): *Memorias de un patriota. Relatos de guerra*, Madrid: Felipe Marqués.
- ([1905]): *La musa retozona. Poesías alegres*, Madrid: Librería de Pueyo, Imprenta Mesón de Paredes 7.
- (1906): «La risa del payaso», *Álbum Salón. Primera Ilustración Española en Colores*, Barcelona: Miguel Seguí, p. 195.
- (30/11/1908): «El guardia civil», *Ilustración Militar*, 94, p. 372.
- (1909): *El Calavera. Comedia*, Madrid: Imprenta de A. Marzo.
- (1910): *La Chusma. Jeremiada*, Madrid: Hijos de F. Marqués.
- (2/3/1911): «Poesía de moda», *Nuevo Mundo*, 895, [p. 6].
- (29/6/1911): «La conquista del pan», *El País*, [p.1].
- (agosto de 1911): «Nuestros antepasados literarios», *Por Esos mundos*, 199, pp. 143-153.
- (30/8/1911): «La muerte del héroe», *Ilustración Militar*, 160, p. 257.
- (12/9/1911): «La muerte del héroe», *Heraldo Militar*, [p. 2]
- (13/9/1911): «La muerte del héroe», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 205, [p. 2].
- (16/9/1911): «El velo complaciente», *Madrid Cómico*, 83, [p. 5].
- Siles, José de, Martínez de la Sagra, B., López Bago, Eduardo y Boccaccio, Giovanni ([ca. 1885]): *¿Pican... pican? Cuentos naturalistas*, Madrid: Faquineto.
- (1901): *¿Pican... pican? Cuentos naturalistas*, Madrid: Sucesores de M. Minuesa de los Ríos.
- Siles, José de, Rubio, Carlos, Berned, J. Adán y Comas, José ([1893]): *Relatos trágicos*, Barcelona: Biblioteca del Siglo XIX.
- Silvestre, Armando (20/12/1892): «Dafnis y Cloe», [José de Siles (trad.)], *El Heraldo de Madrid*, [p. 1].
- Theuriet, André (1889a): *El profesor de Tours*, José de Siles (trad.), Madrid: El Cosmos Editorial.
- (1889b): *Gertrudis y Verónica*, José de Siles (trad.), Madrid: El Cosmos Editorial.
- (1890): *El galán de la gobernadora*, José de Siles (trad.), Madrid: La España Editorial.
- Zola, Emilio (21/1/1893): «La nube», [José de Siles (trad.)], *El Heraldo de Madrid*, [p. 1].



### II.3. Manuel Reina.

*Anier y Diawlia* [seudónimos de Manuel Reina y Aniceto Valdivia, respectivamente]

(8/5/1883): «Poesías de Mauricio Rollinat», *La Diana*, 7, p. 8.

Reina, Manuel (1874): *César y Pompeyo, juguete cómico en un acto y en verso*, Madrid: Imprenta de R. Labajos.

— (junio de 1874): «Imitación del alemán», *El Bazar. Revista Ilustrada* (Madrid), 16, p. 254.

— (1877): *Andantes y Alegros*, Madrid: Imprenta de A. Florez y Compañía.

— (1878): *Cromos y Acuarelas (cantos de nuestra época)*, Madrid: Imprenta de Fortanet.

— (22/5/1878): «El guante (pensamiento de Schiller)», *La Ilustración Española y Americana*, XIX, pp. 338-339.

— (22/6/1878): «Tres Ruiseñores», *La Ilustración Española y Americana*, XXIII, p. 414.

— (1879): «Astros», *Almanaque de La Ilustración para 1879*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, pp. 102-103.

— (15/12/1879): «Héroes de Shakspeare» [sic]: «Hamlet» y «Ofelia», *La Ilustración Española y Americana*, XLVI, p. 387.

— (24/5/1880): «El guerrero», *La Época*, [p. 3].

— (22/1/1881): «El poeta en el siglo XIX», *La Ilustración Española y Americana*, III, pp. 54-55.

— (22/2/1881): «La Alhambra», *La Ilustración Española y Americana*, VII, pp. 114-115.

— (26/2/1881): «Impresiones de carnaval», *La América*, 4, p. 12.

— (30/5/1881): «Musas españolas», *La Ilustración Española y Americana* XX, p. 368.

— (23/1/1882): «Los diamantes», *Los Lunes de El Imparcial*, [p. 4].

— (1/2/1882): «Dibujos a pluma», *La Diana*, 1, pp. 9-10.

— (27/3/1882): «Las persianas verdes», *Los Lunes de El Imparcial*, [p. 4].

— (1/4/1882): «Las persianas verdes», *La Diana*, 5, pp. 9-10.

— (16/4/1882): «Sarah Bernhardt», *La Diana*, 6, p. 12.

— (16/5/1882): «El guerrero», *La Diana*, 8, p. 12.

— (1/6/1882): «La musa de Teófilo Gautier», *La Diana*, 9, p. 13.

— (16/7/1882): «El carnaval de Venecia», *La Diana*, 12, pp. 11.

— (1/9/1882): «El poeta en el siglo XIX», *La Diana*, 15, p. 9.

— (1/10/1882): «Canción árabe», *La Diana*, 17, pp. 13-14.

— (16/10/1882): «Tres ruiseñores», *La Diana*, 18, p. 14.

— (1/11/1882): «El vino extranjero», *La Diana*, 19, p. 14.

- (16/12/1882: 12): «La ècuyére», *La Diana*, 22, p. 12.
- (1883): *El dedal de plata. Monólogo en verso*, Madrid: Imprenta de E. Meseguer.
- (5/2/1883): «Un nido de palomas», *Los Lunes de El Imparcial*, [p. 3].
- (16/4/1883): «La estatua», *La Diana*, 6, p. 14.
- (22/5/1883): «La musa verde», *La Diana*, 8, p. 14.
- (22/7/1883): «Bibliografía: Poemas y fantasías de Enrique Heine. Traducción en verso de José J. Herrero», *La Diana*, 12, p. 16.
- (8/10/1883): «La lira triste», *La Diana*, 17, pp. 12-13.
- (1884): «La lira triste», *Almanaque de La Ilustración para el año de 1885*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, p. 51.
- (1885a): «La bebedora de perlas», *Almanaque de La Ilustración para el año de 1886*, Madrid: Establecimiento tipográfico de los sucesores de Rivadeneyra, p. 106.
- (1885b): «Las visiones en la copa», *Almanaque de La Ilustración para el año de 1886*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, p. 106.
- (1885c): «Reinas de las alegres bacanales» *Almanaque de La Ilustración para el año de 1886*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, pp. 105.
- (1886): «Una noche en Tortoni», *Almanaque de La Ilustración para el año de 1887, 1886*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, p. 81.
- (1889): «Camino del infierno (Pensamiento de Baudelaire)», *Almanaque de La Ilustración para el año de 1890*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, p. 45.
- (1890): «Epístola al autor de “La musa abandonada”», *Almanaque de La Ilustración para el año de 1891*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, p. 121.
- (1891): «Varias poesías», *Almanaque de La Ilustración para el año de 1892*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, p. 50.
- (1892): «La legión sagrada», *Almanaque de La Ilustración Española y Americana para 1893*, Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, p. 77.
- (1893): «Sonetos», *Almanaque de La Ilustración para el año de 1894*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, pp. 89-91.
- (18/6/1893): «La estatua», *La Caricatura*, 48, [p. 9].
- (1894): *La vida inquieta. Poesías*, Madrid: Librería de Fernando Fe.
- (22/6/1894): «A Horacio. Soneto», *La Ilustración Española y Americana*, XXIII, p. 383.
- (18/11/1894): «El lirio de oro», *Revista Azul (México)*, 3.

- (1895a): *La canción de las estrellas. Poema*, Madrid: Tipografía de los hijos de M. G. Hernández.
- (1895b): «Prólogo», en Rodolfo Gil y Marcos Rafael Blanco Belmonte, *La Mezquita Aljama. La Mezquita de Córdoba*, Córdoba: Imprenta de *La Unión*.
- (12/5/1895): «Hamlet», *La Gran Vía*, 98, [p. 2].
- (22/6/1895): «El lirio de oro (imitación del francés)», *El Noticiero Sevillano*, 814, [p. 4].
- (21/7/1895): «Leyendo a Byron», *La Gran Vía*, 108, [p. 2].
- (8/12/1895): «El poema de las lágrimas», *Revista Azul* (México), IV, 6, pp. 88-89.
- (1896): *Poemas paganos*, Madrid: Tipografía de los hijos de M. G. Hernández.
- (26/4/1896): «El camino del infierno», *Revista Azul* (México), 26, p. 413.
- (3/5/1896): «Las visiones en la copa», en *Revista Azul* (México), V, 1, p. 15.
- (1897a): «La lira de Virgilio», *Almanaque de La Ilustración para el año de 1898*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, p. 66.
- (1897b): *Rayo de sol. Poema y otras composiciones*, Madrid: Imprenta de los hijos de M. G. Hernández.
- (8/3/1897): «La muerte del héroe», *La Ilustración Española y Americana*, 9, p. 158.
- (8/5/1897): «Soneto (Pensamiento de Armand Silvestre)», *La Ilustración Española y Americana*, XVII, p. 286.
- (1898): «Ligenza», *Almanaque de La Ilustración para el año de 1899*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, p. 24.
- (3.ª semana de enero de 1898): «El poema de las lágrimas», *La Revista Cómica* (Santiago de Chile), 106, pp. 43-46.
- (1.ª semana de febrero de 1898): «Don Juan en los infiernos (Pensamiento de Baudelaire)», *La Revista Cómica* (Santiago de Chile), 109, p. 66.
- (8/2/1898): «Dante (Pensamiento de A. Barbier)», *La Ilustración Española y Americana*, V, p. 82.
- (22/5/1898): «Góngora», *La Ilustración Española y Americana*, XIX, p. 306.
- (1899a): «Cantores del amor», *Almanaque de La Ilustración para el año de 1900*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, pp. 72-74.
- (1899b): *El jardín de los poetas*, Madrid: Imprenta de los hijos de M. G. Hernández.
- (15/3/1899): «El ensueño de Shakespeare» y «A Espronceda», *La Ilustración Española y Americana*, X, p. 162.
- (22/9/1899): «Retrato», *La Revista Moderna* (Madrid), 134, [p. 9].
- (30/10/1899): «Ovidio», *La Ilustración Española y Americana*, XL, p. 254.

- (1900): «El arado. Pensamiento de una narración en prosa de J. D'Esparbes [sic]», *Almanaque de La Ilustración para el año de 1901*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, pp. 72-73.
- (10/11/1900): «D. Juan de los infiernos (Pensamiento de Baudelaire)», *El Defensor de Córdoba*, [p. 3].
- (8/1/1901): «Childe Harold (Pensamiento de Heine)», *La Ilustración Española y Americana*, I, s. p.
- (1902): «El entierro de Ofelia» y «La serenata de Don Juan», *Almanaque de La Ilustración para el año de 1903*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, pp. 88-90.
- (30/3/1902): «El rey Arturo», *La Ilustración Española y Americana*, XII, p. 194.
- (1903): «La juventud de Don Juan (Fragmento del canto primero)», *Almanaque de La Ilustración para el año de 1904*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, p. 31.
- (1904): «Las bodas de Don Quijote y Dulcinea», *Almanaque de La Ilustración para el año de 1905*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, p. 43.
- (8/5/1904): «El caballero de los leones», *La Ilustración Española y Americana*, XVII, p. 278.
- (1906): *Robles de la Selva Sagrada. Poesías póstumas*, Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- (20/10/1928): *Sus mejores versos*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (ed.), «Los Poetas», 11, Madrid: Gráfica Unión.
- (1978): *La vida inquieta*, Richard A. Cardwell (ed.), Exeter: University of Exeter.
- (1984): *La canción de las estrellas. Rayo de sol y otros poemas*, Santiago Reina López (ed.), Córdoba: Diputación Provincial.

#### II.4. Marcos Rafael Blanco Belmonte.

- Alcott, Luisa M. [Louisa May Alcott] ([1927]): *La provincianita que sueña en un amor*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), «La novela interesante. Biblioteca para la mujer», Barcelona: B. Bauzá.
- ([ca. 1930]): *Los hombrecitos entrometidos*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), «La novela interesante. Biblioteca para la mujer», Barcelona: B. Bauzá.
- (1945): *Los hombrecitos entrometidos*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), «Biblioteca Corazón», Buenos Aires: Glem.
- Araceli [seudónimo de Marcos Rafael Blanco Belmonte] (30/4/1901): «Ciento cincuenta homicidas», *La Moda Elegante*, 16, p. 185.
- (22/6/1901): «Consejos a un niño (de E. Manuel)», *La Moda Elegante*, 23, p. 272.
- (14/10/1901): «Los espejuelos», *La Moda Elegante*, 38, pp. 449-452.
- (14/8/1906): «El luto», *La Moda Elegante*, 30, pp. 358-359.
- B.-B. [Marcos Rafael Blanco Belmonte] (14/9/1903): [Cita en el apartado «Pensamientos»], Suplemento de *La Moda Elegante*, 34.
- (31/1/1907): «Amor al nido», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- Bancroft, Jessie H. [Jessie Hubbell Bancroft] ([ca. 1915]): *Gimnasia escolar sin aparatos*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Nueva York: D. C. Heath & Cía.
- Blanco Belmonte, Marcos Rafael (s. a.): *Pues, señor...*, Madrid: Biblioteca Patria.
- (1889): *Al fin mujer*, Córdoba: Imprenta Omeya.
- (1894): *Dos rosas. Dios. Invitación a la poesía*, Córdoba: Imprenta y Papelería de *La Unión*.
- (1895a): *Beso de Judas*, Madrid: Florencio Fiscowich, Imprenta y Papelería de *La Unión*.
- (1895b): *Desde mi celda. Cuentos, miniaturas, bocetos y legendarias*, Córdoba: Imprenta y Librería del *Diario*.
- (1896a): *Flores de un día. Crónicas*, Córdoba: Imprenta *La Unión*.
- (1896b): *Negros y azules*, Córdoba, Imprenta del *Diario*.
- (1896c): *Poemas y cuentos azules*, Córdoba: Imprenta de *La Unión*.
- (30/1/1899): «Aves sin nido», *La Ilustración Española y Americana*, IV, p. 66.
- (22/2/1899): «Ambición», *La Ilustración Española y Americana*, VII, p. 114.
- (8/11/1899): «Crepuscular», *La Ilustración Española y Americana*, XLI, p. 270.
- (22/2/1900): «Ejemplo (pensamiento de Hafiz)», *La Moda Elegante*, 7, p. 77.

- (14/7/1900): «Ilusión de niño», *Madrid Cómic*, 41, p. 329.
- (15/7/1900): «La vida literaria: En Campo Real. Biblioteca, museo y estudio. Vida y obras de Manuel Reina. De Puente Jenil a la Academia», *Miscelánea*, 35, pp. 353-354.
- (15/11/1900): «La Mezquita de Córdoba», *La Ilustración Española y Americana*, XLII, pp. 286-287.
- (8/5/1901): «Los colibríes», *La Ilustración Española y Americana*, XVII, p. 284.
- (10/10/1901): «El fin del arte», *Juventud*, 2, pp. 21-22.
- (1902a): *Almas de niños*, Salamanca: Establecimiento Tipográfico Calón, a cargo de A. Iglesias.
- (1902b): *Aves sin nido*, Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- (15/9/1902): «Mi bandera», *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, p. 166.
- (22/11/1902): «La novia del artista», *La Moda Elegante*, 43, p. 509.
- (14/3/1903): «La inteligencia (proverbio ruso)», *La Moda Elegante*, 10, p. 116.
- (6/4/1903): «Igualdad (proverbio árabe)», *La Moda Elegante*, 13, p. 149.
- (15/5/1903): «El cuervo (proverbio ruso)», *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, p. 302.
- (25/5/1903): «Los melocotones (proverbio ruso)», *La Moda Elegante*, 19, p. 221.
- (6/6/1903): «Lágrima femenina (pensamiento en prosa de Catulle Mendés [sic])», *La Moda Elegante*, 21, p. 248.
- (14/6/1903): «El egoísmo (conseja árabe)», *La Moda Elegante*, 22, p. 257.
- (30/7/1903): «León XIII», *La Moda Elegante*, 28, p. 328.
- (14/8/1903): «Avaricia (pensamiento en prosa de Catulle Mendés [sic])», *La Moda Elegante*, 30, p. 356.
- (22/8/1903): «La última moneda (proverbio ruso)», *La Moda Elegante*, 31, pp. 364-365.
- (15/9/1903): «Fe y esperanza», *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, p. 174.
- (8/10/1903): «El automóvil», *La Ilustración Española y Americana*, XXXVII, p. 219.
- (14/10/1903): «El origen de la muerte (leyenda india)», Suplemento de *La Moda Elegante*, 38.
- (30/10/1903): «Cuando el hombre tuvo alas. I», *La Ilustración Española y Americana*, pp. 243-247.
- (20/11/1903): «El automóvil», *El Regional* (Almería), [p. 3].
- (22/11/1903): «El último cuento azul», *La Moda Elegante*, 43, pp. 508-512.

- (30/11/1903): «Los tres gusanos (pensamiento de una narración en prosa de Ephner)», *La Moda Elegante*, 44, p. 521.
- (22/12/1903): «A la puerta del cielo (inspirado en un cuento de Pierry)», *La Ilustración Española y Americana*, XLVII, p. 378.
- (1904): *La Botica en Casa. Consejos Higiénicos*, Madrid: Bailly-Baillière e Hijos.
- (22/1/1904): «El hijo del viento (conseja árabe)», *La Moda Elegante*, 3, pp. 27-28.
- (22/5/1904): «Bichito (pensamiento en prosa de Oscar Wilde)», *La Moda Elegante*, 19, pp. 219-220.
- (30/7/1904a): «En la sombra», *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, p. 63.
- (30/7/1904b): «Los sencillos (de Guerra Junqueiro)», Suplemento de *La Moda Elegante*, 28.
- (14/8/1904): «El entierro (traducción [de Guerra Junqueiro])», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (22/8/1904): «Religión (parábola oriental)», *La Moda Elegante*, 31, p. 371.
- (6/9/1904): «La alegría de la casa (de Víctor Hugo)», *La Moda Elegante*, 33, p. 388.
- (14/9/1904): «Elogio de las lágrimas (de Víctor Hugo)», Suplemento de *La Moda Elegante*, 34.
- (15/9/1904): «Los pequeños», *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, p. 158.
- (30/9/1904): «Flor de hidalguía (pensamiento de una narración en prosa de J. D'Esparbés [sic])», *La Moda Elegante*, 36, pp. 424-425.
- (14/10/1904): «Himno (espíritu de san Francisco de Asís)», Suplemento de *La Moda Elegante*, 38.
- (15/10/1904): «Limosna (prosa de Iván Tourgueneff [sic])», *La Ilustración Española y Americana*, XXXVIII, p. 218.
- (22/10/1904): «La selva encantada (pensamiento de una narración en prosa de H. Gourdon)», *La Moda Elegante*, 39, p. 461.
- (15/11/1904): «Emigrantes (pensamiento de A. Ribaux)», *La Ilustración Española y Americana*, XLII, p. 286.
- (8/1/1905): «Fondo y forma», *La Ilustración Española y Americana*, I, p. 15.
- (30/1/1905): «Pastoral», *La Ilustración Española y Americana*, IV, p. 55.
- (14/4/1905): «Como el cactus», *La Moda Elegante*, 14, p. 159.
- (22/5/1905): «Manuel Reina», *La Ilustración Española y Americana*, XIX, p. 299.
- (15/6/1905): «La alegría (después de haber leído “La tristeza” de Lamartine)», *La Ilustración Española y Americana*, XXII, p. 366.

- (6/7/1905): «La torre de las oraciones (leyenda japonesa)», *La Moda Elegante*, 25, p. 328.
- (30/7/1905): «Por los caminos... (Prosa de Catulle Mendes [sic])», Suplemento de *La Moda Elegante*, 28.
- (24/8/1905): «A la puerta del cielo (inspirado en un cuento de Pierry)», *El Defensor de Córdoba*, [p. 3].
- (15/9/1905): «A un poste telegráfico», *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, p. 151.
- (30/9/1905): «¡Pobre abuelita! (pensamiento de la Baronesa de Zuylen)», Suplemento de *La Moda Elegante*, 36.
- (30/10/1905): «Trofeos (pensamientos de J. M. Heredia)», *La Ilustración Española y Americana*, XL, p. 251.
- (15/11/1905): «La princesa lejana», *La Ilustración Española y Americana*, XLII, p. 294.
- (22/12/1905): «Los pastores andaluces», *La Ilustración Española y Americana*, XLVII, p. 377.
- ([1906]): *De la tierra española. Cuentos originales*, Barcelona: Toribio Taberner.
- (1906a): *La casa de Cárdenas (páginas de otras vidas)*, Barcelona: Herederos de Juan Gili.
- (1906b): *La vida humilde*, Madrid: Sáenz de Jubera.
- (30/1/1906): «Amparo (después de leer “Desamparo”, de Víctor Hugo)», Suplemento de *La Moda Elegante*, 4.
- (28/2/1906a): «Los grandes (de Ada Negri)», *La Ilustración Española y Americana*, VIII, p. 135.
- (28/2/1906b): «Manos blancas (parábola india)», Suplemento de *La Moda Elegante*, 8.
- (14/3/1906): «Madre obrera (de Ada Negri)», Suplemento de *La Moda Elegante*, 10.
- (22/3/1906): «Los pobrecitos (de Guerra Junqueiro)», *La Ilustración Española y Americana*, XI, p. 186.
- (14/6/1906): «La campana de la vida (pensamiento en prosa de Guillermo II, emperador de Alemania)», Suplemento de *La Moda Elegante*, 22.
- (14/8/1906): «El automóvil», *El Cantábrico: Diario de la Mañana*, [p. 1].
- (15/8/1906): «Buscando patria», *La Ilustración Española y Americana*, XXX, p. 83.
- (9/9/1906): «El automóvil», *El Guadalete*, [p. 2].
- (8/11/1906): «La alegría del monstruo», *La Ilustración Española y Americana*, XLI, p. 275.



- (6/12/1906): «Cintas del cinematógrafo», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- ([1907]): *La poesía en el mundo. Pensamientos poéticos*, Barcelona: Maucci.
- (17/1/1907): «Cintas del cinematógrafo», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (24/1/1907): «Cintas del cinematógrafo», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (4/4/1907): «Cintas del cinematógrafo», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (11/4/1907): «Cintas del cinematógrafo», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (15/5/1907): «Aves de paso», *La Moda Elegante*, 18, p. 208.
- (30/5/1907a): «Cintas del cinematógrafo», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (30/5/1907b): «La ventana abierta», *La Ilustración Española y Americana*, XXX, p. 330.
- (28/11/1907): «Cintas del cinematógrafo», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 4.
- (20/12/1907): *La ciencia del dolor*, «El Cuento Semanal», 51, Madrid: Imprenta de José Blass y Compañía.
- (1908a): *La tierra*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- (1908b): «Templo cerrado», *Almanaque de La Ilustración Española y Americana para el año 1909*, Madrid: Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», p. 59.
- (2/1/1908): «Cintas del cinematógrafo», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (8/1/1908): «Ambiciones infantiles (pensamiento de Michel Carré)», *La Ilustración Española y Americana*, I, p. 14.
- (30/1/1908): «Crímenes colectivos», *La Moda Elegante*, 4, p. 45.
- (13/2/1908): «Cintas del cinematógrafo», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (29/2/1908): «Flores de luz», *La Ilustración Española y Americana*, VIII, p. 127.
- (15/3/1908): «Dicha en el reposo (pensamiento de Jean Richepin)», *La Ilustración Española y Americana*, X, p. 163.
- (6/4/1908): «Balada de los pescadores (de Théodore Botrel)», *La Moda Elegante*, 13, p. 148.
- (22/4/1908): «Símbolo de ambición (pensamiento de Víctor Hugo)», *La Ilustración Española y Americana*, XV, p. 243.
- (15/9/1908): «En el pinar», *La Ilustración Española y Americana*, XXXIV, p. 163.
- (22/9/1908): «Charla de golondrinas (pensamiento de T. Gautier)», *La Ilustración Española y Americana*, XXXV, p. 179.
- (8/11/1908): «Crisantemos», *La Ilustración Española y Americana*, XLI, p. 270.
- (12/11/1908): «Cintas del cinematógrafo», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (10/12/1908a): «Cintas del cinematógrafo», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.

- (10/12/1908b): «Los infelices (de Víctor Hugo)», *El Imparcial*, p. 3.
- (14/1/1909): «Cintas del cinematógrafo», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (30/1/1909): «Flor de loto», *La Ilustración Española y Americana*, IV, p. 67.
- (28/2/1909): «Ensueño (pensamiento de Paul Verlaine)», *La Ilustración Española y Americana*, VIII, p. 118.
- (11/3/1909): «Cintas del cinematógrafo», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 4.
- (8/4/1909): «El último cuento azul», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, 43, p. 4.
- (22/4/1909): «Cintas del cinematógrafo», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (30/4/1909): «Eternidad de Agamenón», *La Ilustración Española y Americana*, XVI, p. 259.
- (10/6/1909): «Cintas del cinematógrafo», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 4.
- (31/7/1909): «Cintas del cinematógrafo», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (22/12/1909): «80 H-P», *La Ilustración Española y Americana*, XLVII, p. 369.
- (30/12/1909): «Una fiesta en el cielo (pensamiento de Tourgueneff [sic])», *La Moda Elegante*, 48, p. 279.
- (1910): *Aves sin nido*, Madrid: Sáenz de Jubera, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 2.<sup>a</sup> ed.
- (22/2/1910): «El mendigo ideal», *La Ilustración Española y Americana*, VII, p. 114.
- (28/2/1910): «La balada de los soñadores (pensamiento de Edmond Rostand)», *La Ilustración Española y Americana*, VIII, p. 123.
- (22/5/1910): «De Madrid a Colonia», *La Ilustración Española y Americana*, XIX, p. 306.
- (15/7/1910): «Las naciones cultas», *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, p. 19.
- (22/7/1910): «Actualidad patriótica», *La Moda Elegante*, 27, p. 35.
- (30/7/1910): «El clavel español», *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, p. 63.
- (14/9/1910): «Compasión (pensamiento de A. Barratin)», *La Moda Elegante*, 34, p. 117.
- (30/9/1910): «La tristeza de los nidos», *La Moda Elegante*, 36, p. 143.
- (15/11/1910): «Cuando el hombre tuvo alas. II», *La Ilustración Española y Americana*, XLII, pp. 283-286.
- (22/11/1910): «Cuando el hombre tuvo alas. III», *La Ilustración Española y Americana*, XLIII, pp. 291-294.
- (22/12/1910): «Los caballeros del Ideal», *La Ilustración Española y Americana*, XLVII, p. 355.
- ([1911]): *El último cuento azul*, Madrid: Biblioteca Patria.

- (1911a): *La Botica en Casa. Consejos Higiénicos*, Madrid: Bailly-Baillière.
- (1911b): *Los que miran más allá*, Madrid: Sáenz de Jubera, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- (1911c): *Por la España desconocida. Notas de una excursión a La Alberca, Las Jurdes, Batuecas y Peña de Francia*, Madrid: Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra.
- (15/4/1911): «El Imposible (pensamiento de H. Warnery)», *La Ilustración Española y Americana*, XIV, p. 122.
- (8/5/1911): «La sementera del odio», *La Ilustración Española y Americana*, XVII, p. 271.
- (1912): *La patria de mis sueños*, Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- (8/2/1912): «Ciencia moderna: trabajos del príncipe de Mónaco», *La Ilustración Española y Americana*, V, p. 71.
- (10/6/1912): «La piedra (de León Tolstoy [sic])», *El Diario* (Orihuela), [p. 1].
- (30/8/1912): «Notas de viaje: En la república de Lisboa. II», *La Ilustración Española y Americana*, XXXII, p. 123.
- (22/9/1912): «La fraternidad ibérica», *La Ilustración Española y Americana*, XXXV, p. 163.
- ([ca. 1913]: *La poesía en el mundo. Composiciones de los más famosos poetas extranjeros*, Barcelona: Maucci.
- (1913a): *Al sembrar los trigos*, Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- (1913b): *Pompas de jabón (crónicas)*, Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez.
- (9/2/1913): «La piedra (de León Tolstoy [sic])», *El Papa-Moscas*, [p. 3].
- (9/5/1913): *Mataruguito*, «Los Contemporáneos», 228, Madrid: Imprenta Científica y Artística de Alrededor del Mundo.
- (30/5/1913): «Mi guzla», *La Ilustración Española y Americana*, XX, p. 355.
- (22/10/1913): «Alma de golondrina», *La Moda Elegante*, 39, p. 173.
- (15/11/1913): «Al sembrar los trigos», *La Ilustración Española y Americana*, XLII, p. 294.
- (22/12/1913): «Parsifal: la traición de Klingsor», *La Ilustración Española y Americana*, XLVII, p. 377.
- (1914): «Prólogo», en José Rodao, *Mis chiquillos y yo*, Segovia: Antonio San Martín, pp. VII-XIII.
- (30/1/1914): «Lucía Félix-Faure», *La Moda Elegante*, 4, p. 41.

- (30/5/1914): «Homenaje a Córdoba», *La Ilustración Española y Americana*, XX, p. 338.
- (1/6/1914): «Homenaje a Córdoba», *El Defensor de Córdoba*, [p. 4].
- (6/10/1914): «Mientras los hombres se matan...», *La Moda Elegante*, 37, p. 147.
- ([1915]): *Homenaje a Córdoba. Poema recitado a guisa de discurso de mantenedor en los Juegos Florales celebrados en Córdoba el 30 de mayo de 1914*, Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, Imprenta de Baldomero Giménez (Puente Genil).
- (1916a): *Las mejores poesías de Cervantes*, Madrid: Sáenz de Jubera.
- (1916b): *Romances escogidos del Duque de Rivas*, Madrid: Sáenz de Jubera.
- (14/4/1916): «Canción de cuna (lied húngaro)», *La Moda Elegante*, 14, p. 159.
- (30/10/1916): «Mientras los hombres se matan... (Pensamientos de Haruko, emperatriz del Japón)», *La Moda Elegante*, 40, p. 138.
- (1917): *La salsa de las perdices*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- (6/5/1917): «Hay una senda callada...», *La Moda Elegante*, 17, p. 203.
- (25/8/1917): «La inteligencia (proverbio ruso)», *La Última Moda*, 1466, p. 8.
- (10/9/1917): «Los melocotones (proverbio ruso)», *La Última Moda*, 1467, p. 8.
- (1918a): *Cuando las muñecas regresaron*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- (1918b): *Las mejores poesías de Góngora*, Madrid: Sáenz de Jubera.
- (22/1/1918): «Al amor de la lumbre», *La Moda Elegante*, 3, p. 28.
- (25/1/1918): «Al amor de la lumbre», *La Última Moda*, pp. 7-8.
- (30/1/1918): «El globo azul (pensamiento de E. Frichet)», *La Moda Elegante*, 4, p. 47.
- (14/2/1918): «En una tarde de otoño», *La Moda Elegante*, 6, p. 71.
- (28/2/1918): «Infelices (pensamiento de E. Verhaeren)», *La Moda Elegante*, 8, p. 86.
- (6/3/1918): «El maestro y las joyas (pensamiento de Rabindranat Tagore)», *La Moda Elegante*, 9, p. 99.
- (19/5/1918): «El ocaso de la humanidad», *Blanco y Negro*, pp. 9-11.
- (30/9/1918a): «Lección patriótica. En la orilla del Manzanares», *La Moda Elegante*, 36, p. 135.
- (30/9/1918b): «¡Yo siento el orgullo de ser español!», *La Moda Elegante*, 36, p. 135.
- (22/10/1918): «Balada del amor y de la paz», *La Moda Elegante*, 39, p. 171.
- (1919a): *Las mejores poesías patrióticas españolas*, Madrid: Sáenz de Jubera.
- (1919b): *Las nietas del Mandarín*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles, Sucesores de Rivadeneyra.

- (9/11/1919): «Los que hicieron grande a España», *Blanco y Negro*, p. 19.
- ([1920-1924]): *Himno al ahorro*, Madrid: Faustino Fuentes.
- (1920): «Las vírgenes del Colmenero», *Raza Española*, 29, p. 23.
- (1921): *La ciencia del dolor*, «Los Contemporáneos», 653, Madrid: Imprenta Científica y Artística de Alrededor del Mundo.
- (20/3/1921): «Las Siete Palabras», *Blanco y Negro*, p. 19.
- (2/10/1921): «Ansí oraba la gran reina», *Blanco y Negro*, p. 16.
- (1922a): *La lanza de Don Quijote*, Madrid: Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.
- (1922b): *El último cuento azul*, Madrid: Biblioteca Patria, 2.<sup>a</sup> ed.
- (8/7/1923): «El príncipe de los poetas de Iberia. Ha muerto el maestro y patriarca de las letras Guerra Junqueiro», *ABC*, pp. 21-22.
- (1924): *El Greco: Homenaje de recordación y tributo de loa*, Madrid: Richard Gans.
- (3/5/1925): «Ya hay un museo de la España que se va», *Blanco y Negro*, pp. 26-28.
- (2/10/1926): «La casa de Mimí Pinson y otros rincones de Montmartre desaparecen», *Blanco y Negro*, pp.31-33.
- (1928): «Como en los cuentos de hadas. Conseja infantil en un acto y en verso», *Raza Española*, 8, pp. 113-114.
- (8/1/1928): «España pintoresca. Lo típico de Córdoba», *Blanco y Negro*, p. 12.
- (20/10/1928): «Prólogo. Impresión sintética», en Manuel Reina, *Sus mejores versos*, colección «Los Poetas», 11, Madrid: Gráfica Unión, pp. 5-10.
- ([1929]): *Los adelantados del ideal. Jornadas novelescas*, Madrid: Biblioteca Patria.
- (26/1/1929): «Preludio», en Salvador Rueda, *Sus mejores versos*, colección «Los Poetas», 25, Madrid: Gráfica Unión, pp. 5-10.
- ([1930]): *Burbujas (fábulas, consejas, apólogos)*, «Biblioteca Universal», Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando.
- (1933a): *Al sembrar los trigos*, Madrid: Estrella, Sociedad de Autores Españoles, 3.<sup>a</sup> ed.
- (1933b): *El Capitán de las Esmeraldas*, Madrid: Estrella, Sociedad de Autores Españoles.
- (1933c): *La patria de mis sueños*, Madrid: Estrella, Sociedad de Autores Españoles.
- (4/1/1934): «Ambiciones infantiles», *El Magisterio Español. Periódico de instrucción pública* (Madrid), p. 148.
- (3/2/1935): «De la muerte del Señor Sánchez-Guerra. Recuerdos de la vida del ilustre político», *Blanco y Negro*, pp. 5-9.

- (1991): *Por la España desconocida. Notas de una excursión a La Alberca, Las Jurdes, Batuecas y Peña de Francia*, edición facsimilar, Salamanca: Diputación de Salamanca.
- (2000): *El maestro impresor Joaquín Ibarra*, Madrid: Ediciones de la Imprenta.
- (2005): *Por la España desconocida. Notas de una excursión a La Alberca, Las Jurdes, Batuecas y Peña de Francia*, edición facsimilar, Valladolid: Maxtor.
- (2014): *Un día en la vida del maestro impresor Joaquín Ibarra*, Madrid: Turpin.
- Blanco Belmone, Marcos Rafael y Galindo, Ángel (1898): *Córdoba la Sultana: paseo cómico-lírico-local en un acto y cinco cuadros*, Córdoba: Tipografía La Cordobesa.
- Blanco Belmonte, Marcos Rafael y Martínez Rücker, Cipriano (s. a.): *Canción andaluza para tiple*, Valencia: A. Sánchez Ferris.
- (s. a.): *¡Mi Córdoba! Canción española para tenor*, Leipzig: Oscar Brandstetter.
- (1898): *¡Duerme... Madre!*, Leipzig : Oscar Brandstetter.
- ([ca. 1909]): *Canción andaluza para tiple*, Madrid: Idefonso Alier.
- Blanco Belmonte, Marcos Rafael, *R. de Córdoba* y *M. White* (1931): *El maestro Ibarra*, Madrid: Richard Gans.
- Bourget, Paul (1930): *El demonio de mediodía*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Ediciones Literarias.
- Díaz de Escobar, Narciso, Gil, Rodolfo y Blanco Belmonte, Marcos Rafael (1894): *La mujer, Séneca, La Torre de la Malmuerta*, Córdoba: Imprenta de *La Unión*.
- Dronne, F. ([ca. 1920]): *Metamorfosis y transformaciones. Química recreativa sin aparatos al alcance de todos con el auxilio de flores y de los jugos que pueden extraerse de ellas*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Bailly-Baillière.
- Duque de Montpensier [Ferdinand d'Orléans] ([ca. 1912-1924]): *En Indochina. Mis cacerías, mis viajes*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Barcelona: Maucci.
- Ebers, Georg (1905): *Amor triunfante*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), New York: D. Appleton and Company.
- Étienne Marcel [seudónimo de Caroline Thuez] ([ca. 1922-1930]): *Así triunfa la mujer. (La hija de mi enemigo – Violeta)*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Editorial Blanca.
- ([ca. 1930]): *El rincón de la dicha*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Editorial Blanca.
- ([ca. 1944]): *Así triunfa la mujer. (La hija de mi enemigo – Violeta)*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Sáenz de Jubera.

- Farina, Salvatore ([ca. 1914]): *El libro de los amores*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Barcelona: Maucci.
- Fastenrath, Juan (1910) *La Walhalla y las glorias de Alemania*, I-VI, Marcos Rafael Blanco Belmonte (pról.), Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- (1911) *La Walhalla y las glorias de Alemania*, VII-XII, Marcos Rafael Blanco Belmonte (pról.), Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- (1912) *La Walhalla y las glorias de Alemania*, XIII-XV, Marcos Rafael Blanco Belmonte (pról.), Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Fogazzaro, Antonio (1911): *Pequeño mundo antiguo*, I-II, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Barcelona: Maucci.
- Fournier, Eduardo [Édouard Fournier] ([1900]): *El ingenio en la historia. Investigaciones y curiosidades acerca de las frases históricas*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: La España Moderna.
- Franklin, Benjamin (1916): *Autobiografía*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Boston/Nueva York/Chicago/Londres: D. C. Heath & Compañía.
- Garrold, Ricardo P. [Richard Philip Garrold] (1914): *Cabezas calientes. Recuerdos del colegio*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Berlín: Herder.
- (1921): *Hombrecitos. Escenas de la vida de colegio*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Friburgo de Brisgovia: Herder y Compañía.
- Gil, Rodolfo y Blanco Belmonte, Marcos Rafael (1895): *La Mezquita-Aljama. La Mezquita de Córdoba*, Córdoba: Imprenta de *La Unión*.
- Hoche, Julio [Jules Hoche] (1906): *El emperador Guillermo II*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Barcelona: Maucci.
- Invernizio, Carolina (1902): *Aventurera*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Barcelona: Maucci.
- (1904): *Aventurera, segunda parte*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Barcelona: Maucci.
- Jüngst-Raymond ([ca. 1922]): *¡Aquí estoy yo!*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Editorial Blanca.
- ([ca. 1925]): *¡Yo no quería!*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Editorial Blanca.
- L. de Kérany* [seudónimo de Marie-Zoé Palasne de Champeaux] (1923): *Quiero ser marquesa, R. de Córdoba* (trad.), Madrid: Editorial Blanca.

- Larra, Luis de, Blanco Belmonte, Marcos Rafael y Pellicer, Julio (1903): *La coleta del maestro*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles, R. Velasco, Imp.
- (3/9/1903): *La coleta del maestro*, Valladolid: Celestino González, Establecimiento Tipográfico de *La Libertad*.
- Lavergne, Antonin (1909): *Juan Costa o el maestro de aldea*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.) Paris: Philippe Renouard.
- M. de Colomb* [Madame Joséphine Colomb, apellido del marido y nombre de pluma de Joséphine-Blanche Bouchet] ([ca. 1922-1930]): *Al final de la jornada*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Editorial Blanca.
- ([ca. 1944]): *Al final de la jornada*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Sáenz de Jubera.
- M. del Campfranc* [Maxime du Campfranc, seudónimo de Marie-Simone Coutance] ([ca. 1922-1930]): *La novia del teniente*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Editorial Blanca.
- M. Weifs* [seudónimo de Marcos Rafael Blanco Belmonte] (20/12/1906): «Ciento cincuenta homicidas», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 4.
- (28/2/1907): «Los espejuelos», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 4.
- (24/9/1908): «La novia del artista», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 4.
- M. White* [seudónimo de Marcos Rafael Blanco Belmonte] (14/1/1906): «Guerra civil (pensamiento de Víctor Hugo)», Suplemento de *La Moda Elegante*, 2.
- (30/1/1906): «Vencidos (pensamiento de E. Hinzelin)», *La Moda Elegante*, 4, p. 40.
- (23/1/1921): «Como se prueban los aviones y los pilotos», *Blanco y Negro*, p. 25.
- (22/11/1925): «Darwin tenía razón o el invento del doctor Linaza», *Blanco y Negro*, pp. 24-28.
- (12/2/1927): «Stróbeck, la ciudad del ajedrez», *Caras y Caretas* (Buenos Aires), [p. 33].
- (10/9/1933): «Divulgaciones científicas: Aprovechamiento de la corriente del golfo. El tren-torpedo aéreo», *Blanco y Negro*, pp. 219-224.
- (4/3/1934): «Locura roja. Los que intentan destruir a la humanidad», *Blanco y Negro*, pp. 173-177.
- (15/4/1934): «Locura roja. Los que intentan destruir a la humanidad», *Blanco y Negro*, pp. 173-174.
- (22/4/1934): «Locura roja. Los que intentan destruir a la humanidad», *Blanco y Negro*, pp. 175-179.



- Maréchal, Marie ([ca. 1922-1930]): *La secretaria del conde*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Editorial Blanca.
- ([ca. 1944]): *La secretaria del conde*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Sáenz de Jubera.
- Marina* [seudónimo de Marcos Rafael Blanco Belmonte] (14/8/1901): «El primer faro», *La Moda Elegante*, 30, p. 359.
- Mary Floran* [seudónimo de Marie Louise Méliete Augustine Guichard] ([ca. 1922-1930]): *El hambre y la sed*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Editorial Blanca.
- ([ca. 1944]): *El hambre y la sed*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Sáenz de Jubera.
- Maryan* [seudónimo de Marie-Rosalie-Virginie Cadiou] (s. a.): *La primavera*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Editorial Blanca.
- ([1922]): *Mientras florezcan los rosales*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Editorial Blanca.
- ([ca. 1922]): *Sol*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Editorial Blanca.
- ([ca. 1922-1930]): *Annunziata*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Editorial Blanca.
- ([ca. 1922-1930]): *La casa abandonada*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Editorial Blanca.
- ([ca. 1924]): *El misterio de Kerhir*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Editorial Blanca.
- ([ca. 1925]): *Marcia de Laubly*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Editorial Blanca.
- (1936): *El misterio de Kerhir*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: *Blanco y Negro*.
- ([ca. 1944]): *Annunziata*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Sáenz de Jubera.
- ([ca. 1944]): *El misterio de Kerhir*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Sáenz de Jubera.
- ([ca. 1944]): *La casa abandonada*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Sáenz de Jubera.
- ([ca. 1944]): *Marcia de Laubly*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Sáenz de Jubera.

- ([ca. 1944]): *Mientras florezcan los rosales*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Sáenz de Jubera.
- ([ca. 1944]): *Sol*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Sáenz de Jubera.
- Megías, Jerónimo (1930): *La primera vuelta al mundo en el «Graf. Zepelín». 15 agosto-4 septiembre 1929*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (pról.), Madrid: Hauser y Menet.
- Montrais, E. de ([ca. 1920-1930]): *Nunca es tarde*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Editorial Blanca.
- ([ca. 1944]): *Nunca es tarde*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: Sáenz de Jubera.
- Motta, Luigi (ca. 1922): *El océano de fuego. Novela histórica de la Guerra de Cuba*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Barcelona: Maucci.
- : ([1925]): *Los misterios del mar indiano. Novela de aventuras científico-fantásticas*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Barcelona: Maucci.
- Ohnet, Georges (1907): *La décima musa*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Paris: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería Paul Ollendorff.
- Pierre Loti* [seudónimo de Julien Viaud] ([1917]): *La hiena rabiosa*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Paris: Ediciones Literarias, Antiguas Publicaciones Ollendorff.
- (1930): *La hiena rabiosa*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid, Ediciones Literarias, Antiguas Publicaciones Ollendorff.
- R. de C.* [seudónimo de Marcos Rafael Blanco Belmonte] (30/1/1906): «Desamparo (de Víctor Hugo)», Suplemento de *La Moda Elegante*, 4.
- R. de Córdoba* [seudónimo de Marcos Rafael Blanco Belmonte] (1902): «Crepúsculo», *Almanaque de La Ilustración para el año de 1903*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, p. 42.
- (30/1/1902): «Niñerías», Suplemento de *La Moda Elegante*, 4.
- (14/2/1902): «Stella», *La Moda Elegante*, 6, p. 64.
- (6/3/1903): «Olvido (de Paul Verlaine)», *La Moda Elegante*, 9, p. 99.
- (30/6/1903): «Grandes y pequeños (fábula india)», *La Moda Elegante*, 24, p. 281.
- (6/8/1903): «La madre del héroe (pensamiento en prosa de S. M. la reina de Rumanía)», *La Moda Elegante*, 29, p. 341.
- (22/12/1903): «Diamantes (pensamiento de una narración en prosa de L. de Ansorena)», *La Moda Elegante*, 47, p. 560.
- (22/1/1904): «La piedra (anécdota rusa)», *La Moda Elegante*, 3, p. 29.

- (30/1/1904): «Mi arroyuelo (pensamiento en prosa de Alfonso Karr)», Suplemento de *La Moda Elegante*, 4.
- (22/3/1904): «Flor de santidad (pensamiento en prosa de C. Mendés [sic])», *La Moda Elegante*, 11, pp. 124-125.
- (6/4/1904): «El trébol inmarcesible (leyenda árabe)», *La Moda Elegante*, 13, p. 147.
- (30/4/1904): «La voluntad de Dios (conseja oriental)», Suplemento de *La Moda Elegante*, 16.
- (14/6/1904): «Canción de las costureras (de Tomás Hood)», Suplemento de *La Moda Elegante*, 22.
- (14/7/1904): «La deuda del César (pensamiento de una narración en prosa de Jorge D'Esparbes [sic])», Suplemento de *La Moda Elegante*, 26.
- (14/9/1904): «Juan sin patria (pensamiento de una narración en prosa de Sienkiewicz [sic])», *La Moda Elegante*, 34, p. 404.
- (14/2/1905): «Microscópicas (proverbios orientales)», Suplemento de *La Moda Elegante*, 6.
- (15/6/1905): «La tristeza (de Lamartine)», *La Ilustración Española y Americana*, XXII, p. 366.
- (14/8/1905): «Veraneo de la reina Elena», *La Moda Elegante*, 30, pp. 352-353.
- (6/9/1905a): «Mujeres artistas», *La Moda Elegante*, 33, pp. 392-394.
- (6/9/1905b): «Hacia el ideal» de la Baronesa de Baye, *La Moda Elegante*, 33, p. 394.
- (8/9/1905): «La limosna del pobre», *La Ilustración Española y Americana*, XXXIII, p. 139.
- (15/10/1905): «Conquistas de la ciencia. Trabajos de un príncipe», *La Ilustración Española y Americana*, XXXVIII, p. 210.
- (25/10/1905): «La piedra (anécdota rusa)», *El Correo de Cantabria*, 125, [p. 1].
- (22/12/1906): «Proverbios chinos», *La Moda Elegante*, 47, p. 563.
- (7/11/1907): «Avaricia (pensamiento en prosa de Catulle Mendés [sic])», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (30/1/1908): «¡Gritad, niñas! (de Ada Negri)», *La Moda Elegante*, 4, p. 39.
- (15/2/1908): «Hermana golondrina (pensamiento de Sully-Prudhomme)», *La Ilustración Española y Americana*, VI, p. 90.
- (6/4/1908): «Los pescadores de bacalao», *La Moda Elegante*, 13, p. 147.

- (16/6/1908): «Consejo (traducción [de Pons de Verdun])», *El Eco de Santiago*, 16 de junio de 1908, [p. 1].
- (25/6/1908): «Sus cabellos (pensamiento de Jean Aicard)», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 4.
- (24/9/1908): «El pájaro azul (pensamiento de Alphonse Daudet)», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (12/11/1908): «Hojas muertas (pensamiento de María Krysinska)», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (27/5/1909): «Soñando en un sueño (pensamiento de Catulle Mendés [sic])», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 4.
- (24/6/1909): «La piedra (apólogo ruso)», *El Imparcial*, p. 3.
- (31/7/1909): «Exhortación (pensamiento de Jean Lahor)», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (8/8/1909): «Stella (pensamiento de Víctor Hugo)», *La Ilustración Española y Americana*, XXIX, p. 79.
- (30/7/1910): «Las amapolas francesas (pensamiento de Tired-Bognet)», *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, p. 63.
- (22/1/1911): «Las joyas del juglar», *La Ilustración Española y Americana*, III, p. 30.
- (15/3/1911): «Pensamientos extraños (de Jean Moréas)», *La Ilustración Española y Americana*, X, p. 159.
- (14/3/1916): «Más que reina», *La Moda Elegante*, 10, p. 110.
- (6/5/1917): «Hay dos sendas en la vida... (Pensamiento de A. de Musset)», *La Moda Elegante*, 17, p. 203.
- (22/10/1918): «Balada de venganza y odio (pensamiento de P. A. Noel)», *La Moda Elegante*, 39, p. 171.
- (18/1/1925): «El duque de Montpensier en Indo-China. De Saigón a las ruinas de Angkor, en automóvil», *ABC* (Madrid), pp. 40-43.
- (23/10/1931): «La vuelta al mundo en automóvil», *Blanco y Negro*, pp. 79-84.
- (6/9/1934): «Coronación de Nuestra Señora de Alseberg. Una imagen que los belgas veneran desde hace setecientos años», *La Hormiga de Oro. Ilustración Católica*, 36, pp. 562-563.
- Rafael de Córdoba* [seudónimo de Marcos Rafael Blanco Belmonte] (30/6/1901): «Niñerías», *La Moda Elegante*, 24, p. 284.

- Saint-Victor, Paul de ([ca. 1895-1900]): *Las dos carátulas. Los antiguos: Esquilo*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Paris: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería P. Ollendorff.
- ([ca. 1895-1900]): *Las dos carátulas. Los antiguos: Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Calidasa*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Paris: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería P. Ollendorff.
- ([ca. 1895-1900]): *Las dos carátulas. Los modernos: Shakespeare. El teatro francés desde sus orígenes hasta Beaumarchais*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Paris: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería P. Ollendorff.
- (1933): *Las dos carátulas*, I-VI, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), «Biblioteca de los grandes maestros», Buenos Aires: El Ombú.
- (1943): *Las dos carátulas. Historia del Teatro Griego y de grandes épocas del Arte teatral Moderno*, I-II, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Buenos Aires: Joaquín Gil.
- (1947): *Las dos carátulas. Historia del Teatro Griego y de grandes épocas del Arte teatral Moderno*, I-II, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Buenos Aires: Joaquín Gil, 2.<sup>a</sup> ed. ampliada.
- (1952): *Las dos carátulas. Historia del Teatro Griego y de las grandes épocas del Arte teatral Moderno*, I-II, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Buenos Aires: Librería «El Ateneo».
- (1959): *Las dos carátulas. Historia del Teatro Griego y de grandes épocas del Arte teatral Moderno*, I-II, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Buenos Aires: Joaquín Gil, 3.<sup>a</sup> ed. ampliada.
- (1966): *Las dos carátulas. Historia del Teatro Griego y de las grandes épocas del Arte teatral Moderno*, I-II, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Buenos Aires: Librería «El Ateneo», 2.<sup>a</sup> ed.
- Salgari, Emilio ([ca. 1910]): *La montaña de oro*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Barcelona: Maucci.
- ([ca. 1911]): *El hijo del Corsario Rojo*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Barcelona: Maucci.
- (1911): *Los piratas de la Malasia*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Barcelona: Maucci.
- ([ca. 1925]): *Los piratas de la Malasia*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Barcelona: Maucci.

- ([ca. 1942]): *La montaña de oro*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Barcelona: Maucci.
- ([ca. 1953]): *Los piratas de la Malasia*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Barcelona: Toray.
- ([1958]): *La montaña de oro*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Barcelona: Ediciones G. P.
- Sheehan, Patricio A. [Patrick Augustine Sheehan] (1908): *Mi nuevo coadjutor. Sucesos de la vida de un anciano párroco irlandés*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Friburgo de Brisgovia: Herder y Compañía.
- (1921): *Mi nuevo coadjutor. Sucesos de la vida de un anciano párroco irlandés*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Friburgo de Brisgovia: Herder y Compañía.
- ([1948]): *Mi nuevo coadjutor. Sucesos de la vida de un anciano párroco irlandés*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), «Chesterton», Buenos Aires: Editorial Difusión.
- Theuriet, André (1907): *Montaraz*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Paris: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería P. Ollendorff.
- Vogüé, Eugène Melchior de (1908): *Juan de Agrève*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Paris: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería P. Ollendorff.
- (ca. 1925): *Juan de Agrève*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), Madrid: G. Hernández y Galo Sáez.
- Wells, Heriberto J. [H. G. Wells] (1905): *El amor y el señor Levisham*, Marcos Rafael Blanco Belmonte (trad.), «La Vida Literaria», Barcelona: Toribio Taberna.
- White [seudónimo de Marcos Rafael Blanco Belmonte] (30/11/1904): «La muerte del Delfín (pensamiento en prosa de A. Daudet)», *La Moda Elegante*, 44, p. 519.
- (30/7/1905): «Veraneo de una reina», *La Moda Elegante*, 28, pp. 327-328.
- (30/11/1905): «Fruta del tiempo. Nueces», Suplemento de *La Moda Elegante*, 44.

### III. Bibliografía general.

- A. de Carlos [Abelardo de Carlos y Almansa] (30/4/1870): «Advertencia», *La Moda Elegante*, 16, p. 128.
- Abdo Hatamleh, Mohammed (1972): *El tema oriental en los poetas románticos españoles del siglo XIX*, Granada: Anel.
- Acevedo, Bernardo [Bernardo Acevedo y Huelves] (6/1/1877): «Amor de madre», *La Moda Elegante*, 1, p. 6.
- Aguilar Piñal, Francisco (1960): «Manuel Reina y el Modernismo», *Ínsula*, 166, p. 7.
- (1968): *La obra poética de Manuel Reina*, Madrid: Editora Nacional.
- (2007): «Mi encuentro con Manuel Reina», en María José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*, Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 55-82.
- Aguilar y Cano, Antonio (1892a): «D. Manuel Reina y Montilla. Noticia biográfica», *Revista de España*, CXL, mayo y junio, pp. 441-453.
- (1892b): «D. Manuel Reina y Montilla. Noticia biográfica», *Revista de España*, CXLI, julio y agosto, pp. 55-68.
- (1897a): *El libro de Puente Jenil*, Puente Jenil: Imprenta J. Estrada Muñoz.
- (1897b): *Manuel Reina. Estudio biográfico*, Puente Jenil: Establecimiento tipográfico de E. Gálvez Muñoz.
- Alarcón Sierra, Rafael (1993): «Manuel Machado y su traducción *in partibus infidelium* de Paul Verlaine», *Voz y Letra. Revista de Filología*, IV, 2, pp. 129-146.
- (2018): «La triple labor traductora de Manuel Machado: poesía simbolista, adaptaciones teatrales y obras de encargo», en Francisco Lafarga (ed.), *Creación y traducción en España (1898-1936). Protagonistas de una historia*, Kassel: Reichenberger, pp. 7-26.
- Albaladejo, Tomás (1998): «Del texto al texto. Transformación y transferencia en la interpretación literaria», en E. Ramón Trives y H. Provencio Garrigós (eds.), *Estudios de lingüística textual. Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 31-46.
- (2005): «Especificidad del texto literario y traducción», en Consuelo Gonzalo García y Valentín García Yebra (eds.), *Manual de documentación para la traducción literaria*, Madrid: Arco Libros, pp. 45-58.
- Albin, Kőrösi (1893): *A XIX század spanyol költői*, Budapest: Hunyadi Mátyás Intézetben.
- (1895): *A spanyol költészet gyöngyei*, Budapest: Pátria.

- (1896): *Isten a legjobb tanu Don José Zorillától*, Budapest: Szent István-társulat.
- (1897): *Az apja fia. Regény. Irta Don José M. de Pereda*, Budapest: Szerző.
- (1899): *Idill. Irta Gaspar Numez de Arce*, Budapest: Athenaeum Ny.
- (1902): *Gustavo A. Bécquer (a spanyol Heine). Dalai és válogatott meséi*, Budapest: Szerző Tulajdona.
- Alcaide de Zafra, Joaquín (8/4/1899): «Manuel Reina», *Instantáneas* (Madrid), 27, pp. 211-212.
- Alcalá, Roberto de (1954): «Belmonte y Müller: el último romántico», *Temas*, 8, 43, pp. 87-94.
- Alcalde, José María (16/9/1882): «Venecia», *La Diana*, 16, p. 13.
- Alcalde y Valladares, Antonio (16/1/1883): «A Roma», *La Diana*, 24, p. 12.
- Alcover, Juan (1894): *Poemas y Harmonías*, Palma: Imprenta de J. Tous.
- Alejo Fernández, Francisco (2003): «La literatura en Andalucía», en VV. AA., *Cultura andaluza. Geografía, Historia, Arte, Literatura, Música, y Cultura popular*, pp. 239-326.
- Alfonso, Luis (16/4/1883): «Rolla. Poema de Alfredo de Musset», *La Diana*, 6, pp. 6-7.
- Alhama, Manuel (1/3/1883): «Un drama verídico» de León Gozlán, *La Diana*, 3, pp. 11-15.
- (16/4/1883): «Un cartujo» de *Ignotus* (seudónimo que utilizó el periodista francés Félix Platel en sus crónicas semanales en *Le Figaro*), *La Diana*, 6, pp. 14-16.
- (22/5/1883): «El velo negro (de Carlos Dickens)», *La Diana*, 8, pp. 14-15.
- (22/9/1883): «El beso» de M. Jokais, *La Diana*, 16, pp. 12-15.
- Alighieri, Dante (2017): *La Divina Commedia*, Bianca Garavelli e Lodovico Magugliani (a cura di), Milano: Rizzoli.
- Allegra, Giovanni (1982): *Il regno interiore. Premesse e sembianze del modernismo in Spagna*, Milano: Jaca Book.
- Allué y Morer, Fernando (1976): «Manuel Machado, traductor de Verlaine», *Poesía Hispánica*, 287, pp. 12-15.
- Almanaque de La Ilustración Española y Americana para el año 1902* (1901): Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra
- Almanaque de La Ilustración Española y Americana para el año 1905* (1904): Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- Alonso, Cecilio (2006): *Índices de Los Lunes de El Imparcial (1874-1933)*, Madrid: Biblioteca Nacional.
- Alonso Cortés, Narciso (1916-1920): *Zorrilla, su vida y sus obras*, I, Valladolid: Imprenta Castellana.



- (1933): «Salvador Rueda y la poesía de su tiempo», *Anales de la Universidad de Madrid*, II, fascículo 1, pp. 71-92; fascículo 2, pp. 158-185.
- (1935a): [«Carta a Narciso Alonso Cortés, fechada en Benaque a 12 de marzo de 1925»], en Narciso Alonso Cortés, *Artículos históricos-literarios*, Valladolid: Imprenta Castellana, pp. 178-210.
- (1935b): «Salvador Rueda y la poesía de su tiempo», en Narciso Alonso Cortés, *Artículos históricos-literarios*, Valladolid: Imprenta Castellana, pp. 151-178.
- (1943): «Armonía y emoción en Salvador Rueda», *Cuadernos de Literatura Contemporánea* (Madrid), 7, pp. 36-48.
- (1950): «Poetas olvidados», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 26, 1, pp. 62-91.
- (1952): «Estudio crítico sobre Belmonte Müller», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 67, pp. 178-190.
- Alonso, Dámaso (1947): «Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 55, pp. 197-240.
- (1952): «Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado», en Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid: Gredos, pp. 50-102.
- Álvarez Calleja, María Antonia (2009): *Acercamiento metodológico a la traducción literaria con textos bilingües comentados*, Madrid: UNED.
- Ángel Sierra, Juan (31/10/1872): «*La Mano del Diablo*. Novela escrita en francés por Alfonso Karr», *La Lira Española*, I, pp. 1-3.
- (10/11/1872): «*La Mano del Diablo*. Novela escrita en francés por Alfonso Karr», *La Lira Española*, II, pp. 1-3.
- (25/11/1872): «*Alberto de Kerbriant*. Novela escrita en francés por Mery», *La Lira Española*, III, pp. 1-3.
- (10/12/1872): «*Alberto de Kerbriant*. Novela escrita en francés por Mery», *La Lira Española*, IV, pp. 3-6.
- (25/12/1872): «*Alberto de Kerbriant*. Novela escrita en francés por Mery», *La Lira Española*, V, pp. 3-6.
- (10/1/1873): «*Fiamma*. Novela escrita en francés por Emilio Souvestre», *La Lira Española*, VI, pp. 4-5.
- (25/1/1873): «*Fiamma*. Novela escrita en francés por Emilio Souvestre», *La Lira Española*, VII, pp. 3-4.
- (10/2/1873): «*Fiamma*. Novela escrita en francés por Emilio Souvestre», *La Lira Española*, VIII, pp. 4-5.

- (10/3/1873): «*Fiamma*. Novela escrita en francés por Emilio Souvestre», *La Lira Española*, X, pp. 2-4.
- (25/3/1873): «*Fiamma*. Novela escrita en francés por Emilio Souvestre», *La Lira Española*, XI, pp. 5-6.
- Anónimo (1848) «Les vieilles babouches d'Abou-Cassem» («imitée de Gaspard Gozzi»), *Le Magassin Pittoresque*, pp. 42-43.
- (16/3/1865a): «Boletín de los Comités del Partido Progresista», *La Iberia. Diario Liberal*, [p. 1].
- (16/3/1865b): «Boletín de los Comités del Partido Progresista», *La Nación. Diario Progresista*, 267, [p. 1].
- (15/2/1873): [Anuncio y publicidad a *La Lira Española*], *La Velada*, 8, [p. 4].
- (25/6/1873): «Bibliografía», *La Lira Española*, XVII, p. 7.
- (13/10/1873): [Información sobre el proyecto de asociación «La España Literaria»], *Crónica de Badajoz*, [p. 2].
- (24/3/1874): [Noticia de la pérdida del vapor a Puerto Rico], *El Gobierno: Diario político de la tarde*, 401, [p. 3].
- (18/1/1879): «Publicaciones», *La Iberia. Diario Liberal*, [p. 3].
- (20/1/1879): «Publicaciones», *La Iberia. Diario Liberal*, [p. 3].
- (29/9/1879): [Reseña de *Lamentaciones*], *La Época*, [p. 4].
- (19/4/1880): [Noticia de publicación de *La quimera*], *Diario Oficial de Avisos*, [p. 3].
- (junio y julio de 1882): [Noticia de publicación de *Imago, poema*], *La Librería. Propaganda Literaria Universal. Catálogo Mensual de Gaspar Editores*, 2-3, p. 47.
- (15/10/1882): [Noticia sobre la oda a Lamartine de José de Siles, premiada por la antigua academia Montreal de Tolosa], *La Correspondencia de España*, [p. 2].
- (20/1/1887): «Noticias bibliográficas», *El Motín* (Madrid), Suplemento al núm. 3.º, [p. 4].
- (2/3/1887): «Movimiento bibliográfico», *El Globo*, [p. 3].
- (3/4/1887): [Nota sobre la publicación de *Bellas Artes*], *El Día*, [p.3].
- (11/4/1887): «Publicaciones», *El Liberal*, [p. 3]
- (16/5/1887): «Noticias bibliográficas», *La Correspondencia de España*, [p. 3].
- (24/12/1887): [Nota sobre la publicación de *La seductora*], *El Día*, [p.4].
- (30/9/1888): [Nota sobre la publicación de *Un joven sensible*], *La Época*, [p.4].
- (octubre de 1888): [Nota sobre la publicación de *Un joven sensible*], *Revista Contemporánea*, 72, pp. 111-112.

- (13/1/1889): [Noticia sobre la publicación del primer número de *El Mundo Artístico*], *La Época*, [p.3].
- (18/9/1889): «Bibliografía» [Anuncio de *El profesor de Tours*], *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, [p. 3].
- (21/9/1889): «Bibliografía» [Anuncio de *El profesor de Tours*], *La República*, [p. 4].
- (12/1/1890): «Libros nuevos», [p. 3].
- (18/1/1890): «Libros» [Anuncio de *El galán de la gobernadora*], *Madrid Cómico*, 361, p. 7.
- (19/1/1890): «Bibliografía» [Anuncio de *El galán de la gobernadora*], *El Día*, [p. 4].
- (24/1/1890): «Libros nuevos» [Anuncio de *El galán de la gobernadora*], *La Época*, [p. 4].
- (6/3/1890): «Bibliografía» [Anuncio de *Cleopatra*], *El Día*, [p. 3].
- (8/3/1890): «Libros» [Anuncio de *Cleopatra*], *Madrid Cómico*, 368, p. 7.
- (12/3/1890): «Publicaciones» [Anuncio de *Cleopatra*], *El País*, [p. 4].
- (10/11/1890): [Nota al «Soneto» de Coppée traducido por José de Siles], *El Heraldo de Madrid*, [p. 1].
- (5/6/1891): [Nota sobre la publicación de *Sonetos populares*], *La Época*, [p. 3].
- (19/6/1891): «Libros nuevos», *La Época*, [p. 4].
- (julio de 1891): [Censura de *Sonetos populares*], *Revista Contemporánea*, 83, p. 223.
- (11/7/1891): «Bibliografía», *El Motín* (Madrid), 41, [p. 3].
- (septiembre de 1891): [Reseña de *Sonetos populares*], *Revista de España*, 136, p. 128.
- (23/1/1892): [Sumario del último número de *El Mundo Artístico*], *La Época*, [p. 4].
- (24/5/1892): [Sumario del último número de *El Mundo Artístico*], *La Época*, [p. 4].
- (18/8/1892): [Sumario del último número de *El Mundo Artístico*], *La Época*, [p. 3].
- (26/6/1893a): «Bibliografía», *La Ilustración Nacional*, 18, p. 284.
- (26/6/1893b): [Nota sobre la publicación de *La hija del fango*], *La Época*, [p.4].
- (julio de 1893): «Boletín bibliográfico», *Revista Contemporánea*, 91, p. 446.
- (16/8/1893): «Bibliografía», *La Ilustración Nacional*, 23, 16 de agosto de 1893, p. 359.
- (12/8/1894): [Sumario del último número de *El Mundo Artístico*], *La Época*, [p. 3].
- (22/9/1894): [Sumario del último número de *El Mundo Artístico*], *La Época*, [p. 3].
- (30/12/1894): «El baile de muñecas», *La Gran Vía*, 79, [pp. 3-4].
- (6/1/1895): «Libros recibidos», *La Gran Vía*, 80, [p. 22].
- (20/1/1895): «Bibliografía», *La Gran Vía*, 82, [p. 11].

- (24/2/1895): «Bibliografía» [Nota sobre la publicación de *La lira nueva*], *La Gran Vía*, 87, [p. 11].
- (10/3/1895): «Bibliografía», *La Gran Vía*, 89, [p. 11].
- (26/5/1895a): «Bibliografía», *La Gran Vía*, 100, [p. 11].
- (26/5/1895b): «Todavía “El Ritmo”», *La Gran Vía*, 100, [p. 9].
- (7/4/1896): «Libros nuevos», *La Época*, [p. 3].
- (29/6/1896): «Publicaciones», *La Época*, [p. 3].
- (28/8/1896): «Notas bibliográficas», *La Ilustración Nacional*, 24, p. 382.
- (4/4/1897): [Noticia del parto de la hermana de Guillermo Belmonte Müller], *Diario de Córdoba*, [p. 3].
- (16/2/1898): «Bibliografía», *Nuevo Mundo*, 215, [p. 17].
- (15/4/1898): [Reseña de *A XIX század spanyol költői*], *Revista Contemporánea*, CX, p. 335.
- (22/6/1898): [Reseña de *A XIX század spanyol költői*], *El Cantábrico*, 1152, [p. 2].
- (15/7/1899): «Albin y sus versiones de obras españolas», *Revista Contemporánea*, CXV, pp. 101-103.
- (9/12/1899): «Boda», *El Defensor de Córdoba*, [p. 3].
- (10/12/1899): «Gacetillas», *Diario de Córdoba*, [p. 3].
- (6/10/1900): [Noticia de la vuela a Córdoba de Belmonte Müller desde Canarias], *Diario de Córdoba*, [p. 3]
- (1901): «Notas sueltas», *Almanaque del Obispado de Córdoba*, Córdoba: Imprenta del *Diario de Córdoba*, pp. 123-124.
- (15/6/1901): [Anuncio de la aparición del libro *Canarias*], *El Globo*, [p. 2].
- (16/8/1901): [Marcha de Belmonte Müller a Madrid], *Diario de Córdoba*, [p. 2]
- (17/5/1902): [Noticia de la representación de *Certamen de flores*], *La Época*, [p. 6].
- (19/5/1902): [Noticia de la representación de *Certamen de flores*], *La Correspondencia de España*, [p. 6].
- (4/9/1902): [Llegada de Belmonte Müller a Córdoba procedente de Málaga], *Diario de Córdoba*, [p. 3].
- (19/9/1903): [Nota sobre la publicación de *Los fantasmas del mundo*], *Iris*, 228, [p.14].
- (19/1/1904): [Noticia de la muerte de José Pérez de Siles y Rivas], *Diario Oficial de Avisos*, 19, [p. 3].
- (21/1/1904): «Nuestro folletín», *El Diario* (Salamanca), 21, [p. 3].
- (29/2/1904): «Pensamientos», Suplemento de *La Moda Elegante*, 8.

- (4/10/1905): [Noticia de la muerte de José María de Heredia], *Diario de Córdoba*, [p. 3].
- (1906): «Libros recibidos», *La Lectura. Revista de Ciencias y de Artes*, julio, Madrid: Imprenta de la *Revista de Archivos*, p. 454.
- (15/6/1906): «Bibliografía», *Los Dominicales*, 277, [p. 3].
- (30/6/1906): [Reseña sobre *De la tierra española*], *Blanco y Negro*, p. 22.
- (6/7/1906): «Obras de Blanco Belmonte», *La Moda Elegante*, 25, p. 298.
- (12/7/1906): «Publicaciones», *La Época*, [p. 3].
- (22/7/1906): «Obras de Blanco Belmonte», *La Moda Elegante*, 27, p. 324.
- (14/9/1906): «Obras de Blanco Belmonte», *La Moda Elegante*, 34, p. 408.
- (14/11/1906): «Obras de Blanco Belmonte», *La Moda Elegante*, 42, p. 504.
- (28/11/1906): «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 1.
- (29/11/1906): «Propósito y saludo», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (6/12/1906): «Artistas regios», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (14/12/1906): «Obras de Blanco Belmonte», *La Moda Elegante*, 46, p. 552.
- (7/2/1907): «Cura de silencio», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (14/2/1907): «El colmo del progreso y de la galantería», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (21/2/1907): «Pequeños detalles», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (18/7/1907): «Policía femenina», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (7/8/1907): [Noticia de la marcha de Belmonte Müller a Italia], *Diario de Córdoba*, [p. 2].
- (10/10/1907): «Infortunio remediado», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 4.
- (24/10/1907): «Cómo han pasado el verano», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 4.
- (7/11/1907): «El libro», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (18/11/1907): «La Notaría de Puente Genil», *La Reforma. Revista Notarial*, 125, p. 1198.
- (22/11/1907): «Dos libros de versos», *El Imparcial*, p. 2.
- (24/11/1907): «Publicaciones», *El Pueblo. Diario Republicano de Valencia*, [p. 2].
- (25/11/1907): «Libros nuevos», *La Época*, p. 3.
- (12/12/1907): «Boletín bibliográfico», *Nuevo Mundo*, 727, [p. 22].
- (19/12/1907): «Progresos del feminismo», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (5/1/1908): «Hojeando un libro», *Diario de Córdoba*, [pp. 1-3].
- (27/2/1908): «Una opinión», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 4.
- (9/4/1908): «El automóvil», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 4.

- (14/5/1908): «Alfredo Capús y el automóvil», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (22/6/1908): «Pensamientos selectos (de Clara Baiier)», *La Moda Elegante*, 23, p. 274.
- (10/9/1908): «En honor de un cordobés», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (8/10/1908): «Kipling», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 4.
- (25/3/1909): «Testamento filosófico de Paúl Meurice», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- (6/12/1909): «Pensamientos selectos», *La Moda Elegante*, 43, p. 243.
- (21/10/1910a): [Nota sobre la publicación de *La Chusma. Sátira política*], *El País*, [p.4].
- (21/10/1910b): [Nota sobre la publicación de *La Chusma. Sátira política*], *La Época*, [p.4].
- (1911): «Publicaciones recibidas», *Madrid Científico*, 720, p. 618.
- (21/6/1911a): [Noticia sobre el ingreso de José de Siles en el Hospital Provincial], *El Imparcial*, [p. 3].
- (21/6/1911b): [Noticia sobre el ingreso de José de Siles en el Hospital Provincial], *La Época*, [p. 3].
- (23/6/1911): [Noticia sobre el ingreso de José de Siles en el Hospital Provincial], *El País*, [p. 3].
- (25/6/1911a): [Noticia de la muerte de José de Siles], *El Imparcial*, [p. 2].
- (25/6/1911b): [Noticia de la muerte de José de Siles], *La Correspondencia de España*, [p. 7].
- (29/6/1911a): [Noticia de la muerte de José de Siles], *El País*, [p.1].
- (29/6/1911b): [Noticia de la muerte de José de Siles], *Nuevo Mundo*, 912, [p.28].
- (29/6/1911c): [Noticia del entierro de José de Siles], *La Mañana*, p.3.
- (22/9/1911): «Bibliografía», *El Día de Madrid*, 22 de septiembre de 1911, p. 3.
- (23/9/1911): «Bibliografía», *El Globo*, [p. 1].
- (25/9/1911): «Bibliografía», *El Día de Madrid*, p. 3.
- (1/10/1911): «Más libros y folletos», *España y América*, 19, p. 83.
- (7/10/1911a): «Libros recibidos», *La Lectura Dominical*, 927, p. 645.
- (7/10/1911b): «Publicaciones recibidas», *La Hormiga de Oro. Ilustración Católica*, 40, p. 159.
- (21/12/1911): «Boletín bibliográfico», *Nuevo Mundo*, 937, [p. 13].
- (17/4/1912): «Las Jurdes: conferencia del Sr. Blanco-Belmonte», *El Imparcial*, p. 3.
- (17/1/1914): «Honor a un poeta», *El Imparcial*, [p. 1].
- (3/2/1914): «Notas de sociedad», *El Adelanto. Diario de Salamanca*, [p. 1].

- (31/5/1914): «Juegos florales en Córdoba. Un poema de Blanco Belmonte (de nuestro corresponsal», *El Imparcial*, p. 2.
- (22/2/1915): «Pensamientos selectos» de A. Barratín, *La Moda Elegante*, 7, p. 81.
- (30/4/1915): «Pensamientos selectos» de A. Barratín, *La Moda Elegante*, 16, p. 183.
- (7/7/1915): «Triunfo de un poeta», *El Imparcial*, [p. 2].
- (7/2/1916): «De sociedad», *Diario de Córdoba*, [p. 2].
- (24/6/1916): «Efemérides pontanenses», *El Aviso*, 267, pp. 5-6.
- (30/7/1916): [Comunicado del ganador del concurso de cuentos de *Blanco y Negro*], *Blanco y Negro*, p. 20.
- (25/10/1917): [Esquela de Elisa, hermana de Guillermo Belmonte Müller], *El Defensor de Córdoba*, [p. 3].
- (26/10/1917): [Noticia de la muerte de Elisa, hermana de Guillermo Belmonte Müller], *Diario de Córdoba*, [p. 2].
- (28/10/1917): [Noticia del regreso de Belmonte Müller a Córdoba desde Ávila], *Diario de Córdoba*, [p. 2].
- (25/7/1918): «Sucesos», *El Imparcial*, p. 5.
- (24/2/1920): [Información de espectáculos], *La Acción. Diario de La Noche*, p. 6.
- (16/4/1920): «Espectáculos para hoy», *El Liberal*, [p. 5].
- (12/4/1921): «Homenaje a SS. AA. Doña María Cristina y Doña Beatriz», *La Época*, [p. 1].
- (14/4/1921): «Una fiesta», *La Correspondencia de España*, p. 5.
- (16/9/1921): «Noticias necrológicas», *ABC (Madrid)*, p. 24.
- (11/6/1922): [Noticia de la publicación de *Mientras florezcan los rosales*], *El País*, p. 31.
- (19/12/1923): [Noticia de la publicación de *Quiero ser marquesa*], *ABC (Madrid)*, p. 25.
- (30/12/1923a): [Anuncio de la venta de *Metamorfosis y transformaciones*], *La Unión Ilustrada*, 747, [p. 14].
- (30/12/1923b): «Libros nuevos recibidos en el siglo XX», *El Sol de Antequera*, 7, p. 5.
- (15/5/1925): «Noticias», *El Imparcial*, [p. 7].
- (agosto de 1925): «Bibliografía», *Literatura Hispano-Americano* (suplemento ilustrado de la revista *España y América*), 142, p. 31.
- (6/9/1925): «Obras recibidas», *El Imparcial*, p. 6.
- (enero de 1927): «Obras literarias», *El Consultor Bibliográfico*, 18, p. 85.

- (19/1/1928): [Noticia del mal estado de salud de Belmonte Müller], *Diario de Córdoba*, [p. 2].
- (8/5/1929): [Noticia de la muerte de Guillermo Belmonte Müller], *La Voz. Diario gráfico de información*, [p. 16].
- (16/5/1929): [Esquela de Guillermo Belmonte Müller], *Diario de Córdoba*, [p. 5].
- (19/5/1929): [Noticia de la muerte de Belmonte Müller], *El Heraldo de Madrid*, [p. 4].
- (23/6/1929): «Tres sonetos póstumos de Guillermo Belmonte», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (septiembre de 1929): «Sección bibliográfica», *Revista Católica de Cuestiones Sociales*, 417, p. 172.
- (8/9/1929): «Nuestra novela», *La Unión Ilustrada*, [p. 3].
- (5/11/1929): «Nuestra novela», *La Unión Ilustrada*, [p. 1].
- (1/1/1930): «La Novela Interesante. Biblioteca para la mujer», *Mundo Gráfico*, 948, [p. 42].
- (10/4/1930): «Recepción académica de don José Manuel Camacho Padilla», *Diario de Córdoba*, [p. 2].
- (29/4/1936): «Blanco Belmonte, director de *Blanco y Negro*», *El Siglo Futuro*, p. 19.
- (3/5/1936): [Noticia del nombramiento de Blanco Belmonte como director de *Blanco y Negro*], *Blanco y Negro*, p. 50.
- (enero-marzo de 1944): «Hijos ilustres de Córdoba. Marcos Rafael Blanco Belmonte», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 48, p. 3.
- Antón, Fernando Luis de (16/9/1893): «La literatura decadente», *La Ilustración Nacional*, 26, p. 406.
- Ara Torralba, Juan Carlos (1996): *Del modernismo castizo. Fama y alcance de Ricardo León*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Arminda Flora Serrano [seudónimo de Valentín Lamas Carvajal] (6/1/1877): «Amor de nay», *La Moda Elegante*, 1, p. 6.
- Astrana Marín, Luis (1929): *Obras completas*, Madrid: Aguilar.
- Atalaya, Irene (2015): «Guillermo Belmonte Müller: un traductor romántico», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (coords.), *Creación y traducción en la España del siglo XIX*, Bern: Peter Lang, pp. 43-54.
- (2017a): «Teodoro Llorente y la poesía francesa: una (nueva) antología frustrada», en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción fragmentaria: su lugar en antologías y revistas españolas (1898-1936)*, Madrid: Guillermo Escolar Editor, pp. 159–172.



- (2017b): *Traducción y creación en la obra de Teodoro Llorente*, tesis doctoral dirigida por Francisco Lafarga, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- (2018): «Teodor Llorente, traductor i creador», *Revista Valenciana de Filologia*, 2, pp. 207-241.
- (2020): «Teodoro Llorente, entre la traducción y la crítica poética», en José Manuel Goñi Pérez y Ricardo de la Fuente Ballesteros (eds.), *Poesía y traducción en el siglo XIX hispánico*, Berlin: Peter Lang, pp. 79-88.
- Aub, Max (1954): *La poesía española contemporánea*, México: Imprenta Universitaria.
- Auladell Pérez, Miguel Ángel (1995): «Zorrilla y los primeros modernistas españoles», en Francisco Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Alfredo Mateos Paramio (coords.), *Actas del Congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 221-230.
- Aullón de Haro, Pedro (2008): «Los problemas fundamentales de la historiografía literaria moderna», en Leonardo Romero Tobar (ed.), *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 15-30.
- Aymes, Jean René (2010): «La literatura francesa en *La Ilustración Española y Americana* (1888-1898)», en Marta Giné y Solange Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*, Bern: Peter Lang, pp. 87-106.
- Aznar Soler, Manuel (1980): «Bohemia y burguesía en la literatura finsecular», en José Carlos Mainer (ed.), *Modernismo y 98. Historia y Crítica de la literatura española*, VI, Barcelona: Crítica, pp. 75-82.
- (1993): «Modernismo y bohemia», en Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes (eds.), *Bohemia y literatura (de Bécquer al Modernismo)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 51-58.
- Bacarisse, Mauricio (1917): *El esfuerzo*, Madrid: Tipografía y Encuadernación de José Yagües.
- Balzac, Honoré de (1831) *La Peau de chagrin*, Paris: Gosselin.
- (8/9/1883): «Pensamientos», *La Diana*, 15, p. 15.
- Banville, Théodore de (1842): *Les Cariatides*, Paris: Pilout.
- (1846): *Les Stalactites*, Paris: Michel Lévy Frères.
- (1874): *Les Princesses*, Paris: Alphonse Lemerre.
- (1875): *Occidentales*, Paris: Alphonse Lemerre.
- (1889a): *Les Stalactites*, Paris: Alphonse Lemerre.
- (1889b): *Oeuvres. Les Cariatides. Roses de Noël*, Paris: Alphonse Lemerre.
- (1890): *Sonnailles et Clochettes*, Paris: Charpentier.

- ([ca. 1890]): *Oeuvres: Occidentales. Rimes dorées. Rondels. La Perle*, Paris: Alphonse Lemerre.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949): *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid: CSIC.
- Barbier, Auguste (1841): *Iambes et Poèmes*, Paris: Paul Masgana.
- Barbusse, Henri (1895): *Pleureuses*, Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle.
- Barco, Pablo del (1988): «Introducción», en Manuel Machado, *Alma. Ars moriendi*, Madrid: Cátedra, p. 74.
- Bark, Ernesto (1913): *La santa bohemia (Recuerdos bohemios)*, Madrid: Biblioteca Germinal.
- Baroja, Pío (1899): «Vocales de colores», *Revista Nueva*, Vol. I: 15 de febrero a 5 de agosto, pp. 79-80.
- (1949): *Memorias, Obras completas*, III, Madrid.
- Baroja, Ricardo (1989): *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, Pío Caro Baroja (ed.), Madrid: Cátedra.
- Barrantes, Pedro (1890): *Delirium tremens*, Madrid: Celestino Apaolaza.
- Bassnett, Susan (2002): *Translation Studies*, London/New York: Routledge, 3.<sup>a</sup> ed. (1.<sup>a</sup> ed.: 1980).
- Bassnett, Susan and Lefevere, André (1990): «General editor's preface», in Susan Bassnett and André Lefevere (eds.), *Translation, History and Culture*, London/New York: Pinter, [s. p.].
- Bassnett, Susan and Trivedi, Harish (2002): «Introduction: of colonies, cannibals and vernaculars», in Susan Bassnett and Harish Trivedi (eds.), *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, London/New York: Routledge (1.<sup>a</sup> ed.: 1999), pp. 1-18.
- Bastin, Georges L. (1998): «Adaptation», in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, pp. 5-8.
- Bayet, Charles (1886): *Précis d'histoire de l'art*, Paris: Maison Quantin.
- Baudelaire, Charles (1857): *Les Fleurs du mal*, Paris: Poulet-Malassis et de Broise.
- (1860): *Les paradis Artificiels. Opium et haschisch*, Paris: Poulet-Malassis et de Broise.
- (1861): *Les Fleurs du mal*, Seconde édition, Paris: Poulet-Malassis et de Broise.
- (1866): *Les Épaves*, Bruxelles: Poulet-Malassis.
- (1869): *Oeuvres complètes: Petits poèmes en prose. Les paradis artificiels*, Paris: Michel Lévy Frères.
- (7/10/1895): «De los "Pequeños poemas en prosa": El Confiteor del Artista», sin firma del traductor, *Pepita Jiménez*, 5, [p. 4].
- (1907): *Lettres (1841-1866)*, Paris: Société du Mercure de France.

- Bécquer, Gustavo Adolfo (1871): *Obras*, II, Madrid: Imprenta de T. Fortanet.
- Bejarano Pérez, Rafael (1994): *En torno a Salvador Rueda*, Málaga: Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.
- Benjamin, Walter (1994): «La tarea del traductor», en Miguel Ángel Vega (ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid: Cátedra, pp. 285-296.
- (2001): *Iluminaciones II*, Jesús Aguirre (pról. y trad.), Madrid: Taurus.
- Berman, Antoine (1984): *L'épreuve de l'étranger*, Paris: Gallimard.
- (1985): «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», dans Antoine Berman et al., *Les Tours de Babel. Essais sur la traduction*, Mauvezin: Trans-Europ-Repress, pp. 31-150.
- (1995): *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris: Gallimard.
- (1999): *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris: Éditions du Seuil.
- Berta (24/1/1907): «Observaciones», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- Bertelli, Luigi (1943): *Pingajillo. El muchacho que se volvió hormiga*, Cristóbal de Castro (trad.), Barcelona: Hymosa.
- Berthoud, Henri [*sic*: Samuel-Henri Berthoud] (1/2/1883): «La torre de Nesle. En una complotera», traductor anónimo, *La Diana*, 1, pp. 14-15.
- Beser, Sergio (1968): *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid: Gredos.
- Besi, Alessio (16/2/1883): «A mia figlia Maria», *La Diana*, 2, p. 4.
- Blanco Caro, Rafael (1924): *Un recuerdo del último Faraón en el Museo del Prado (notas arqueológicas y epigráficas)*, Madrid: Imprenta Clásica Española.
- Blanco-White, José María (1972): *Obra inglesa*, Juan Goytisolo (ed.), Buenos Aires: Ediciones Formentor.
- Blasco, Eusebio (1/1/1883): «Viaje redondo. Comedia realista (Arreglada al español de un cuento de Ch. Monselet)», *La Diana*, 23, pp. 8-9.
- Blasco Garzón, Manuel (1933): «En homenaje a Salvador Rueda», *Boletín de la Academia Sevillana de Buenas Letras*, 63, p. 50.
- Blasco Ibáñez, Vicente (1898): *La barraca*, Valencia: Prometeo.
- (1906): *La maja desnuda*, Valencia: F. Sempere y Compañía.
- Bonet, Juan Manuel (1985): «Tras la sombra de Fernando Fortún», *Fin de siglo* (Jerez de la Frontera), 9-10, pp. 41-47.
- Borges, Jorge Luis (1989a): «Las versiones homéricas», *Discusión. Obras completas. Tomo I (1923-1949)*, Barcelona: Emecé (1.ª ed.: 1932), pp. 239-243.
- (1989b): «La metáfora», *Historia de la Eternidad. Obras completas. Tomo I (1923-1949)*, Barcelona: Emecé (1.ª ed.: 1936), pp. 382-384.

- Bornay, Erika (1994): *La cabellera femenina*, Madrid: Cátedra.
- Botrel, Jean François (2010): «La literatura traducida, ¿es española?», en Marta Giné y Solange Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*, Bern: Peter Lang, pp. 27-40.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Éditions du Seuil.
- Bourget, Paul (1875): *La vie inquiète*, Paris: Alphonse Lemerre.
- Brissa, José (1914): *Parnaso español contemporáneo. Antología completa de los mejores poetas esmeradamente seleccionada*, Barcelona: Maucci.
- Bruni, Leonardo (1996): «De interpretatione recta», in *Opere letterarie e politiche*, P. Viti (a cura di), Torino: Utet, pp. 150-193.
- Buet, Carlos [Charles Buet] (22/10/1883): «Un hombre que quiere dinero», traductor anónimo, *La Diana*, 18, pp. 6-8.
- Buil Pueyo, Miguel Ángel (2010): *Gregorio Pueyo (1860-1913), librero y editor*, Madrid: CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, Ediciones Doce Calles.
- Burell, Julio (20/3/1898): «Stecchetti», *El Heraldo de Madrid*, [p. 1].
- Bustillo, Eduardo (8/5/1883): «Una miseria (traducción de Baudelaire)», *La Diana*, 7, p. 14.
- Byron, George Gordon (1821): *Sardanapalus, a tragedy. The two Foscari, a tragedy. Cain, a mystery*, London: John Murray.
- (16/12/1882): «Muerte de Calmar y de Orla. Imitación del Ossiam de Macpherson», *La Diana*, 22, pp. 5-6.
- Cabrera, Jesús (3/9/2016): «La huella de Blanco Belmonte», *ABC* (Córdoba), p. 24.
- Cacho Viu, Vicente (1985): «Ortega y el espíritu del 98», *Revista de Occidente*, 48-49, pp. 9-53.
- Calvino, Italo (1995): «Tradurre è il vero modo di leggere un testo», in *Saggi*, Milano: Mondadori, pp. 1825-1831.
- Calvo Serraller, Francisco (1990): *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, Barcelona: Mondadori.
- Camacho, Jorge Luis (2013): «El modernismo y el duelo: la polémica entre Aniceto Valdivia y Leopoldo Alas, Clarín», *Hispanic Journal*, 34, 2, pp. 167-180.
- Camille Soubise* [seudónimo de Alphonse Vanden Camp] et Missa, Edmond (1899): *L'Histoire du vieux moulin*, Paris: J. Hamelle.

- Campoamor, Ramón de (1870): *Guerra a la guerra. Dolores dramática*, Madrid: Imp. de D.C. Frontaura.
- (2008): *Antología poética*, Víctor Montolí (ed.), Madrid: Cátedra.
- Cano, José Luis (1952): *Antología de poetas andaluces contemporáneos*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- Cano Ballesta, Juan (1999): *Literatura y tecnología: las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*, Valencia: Pretextos.
- Cansinos Assens, Rafael (2009): *La novela de un literato*, I, Madrid: Alianza Editorial.
- Carballo Picazo, Alfredo (1967), «Estudio», en Manuel Machado, *Alma. Apolo*, Madrid: Ediciones Alcalá, pp. 7-137.
- Cardwell, Richard A. (1972): «Introduction», en Ricardo Gil, *La caja de música*, Exeter: University of Exeter, pp. V-XXX.
- (1977): *Juan R. Jiménez: The Modernist Apprenticeship 1895-1900*, Berlin: Colloquium Verlag.
- (1978): «Introduction», en Manuel Reina, *La vida inquieta*, Richard A. Cardwell (ed.), Exeter: University of Exeter, pp. V-XXXIII.
- (1983): «Rubén Darío y Salvador Rueda: dos versiones del modernismo», *Revista de Literatura*, XLV, 89, pp. 52-72.
- (1984): «Myths Ancient and Modern: Modernismo frente a noventayocho and the Search for Spain», en Richard A. Cardwell (ed.), *Essays in Honour of Robert Brian Tate from his Colleagues and his pupils*, Nottingham: Nottingham University Monographs in the Humanities, pp. 9-21.
- (1985): «Los albores del Modernismo: ¿Producto peninsular o trasplante transatlántico?», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 61, pp. 315-331.
- (1987a): «La política-poética del premodernismo español», *Ínsula*, 487, p. 23.
- (1987b): «Ricardo Gil y el problema del modernismo español», en Guillermo Carnero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba: Diputación Provincial, pp. 219-237.
- (1989), «Introducción», en Manuel Machado, *Alma. Antología*, Sevilla: Ediciones del Ayuntamiento, pp. 13-75.
- (1991): «Degeneration, Discourse and Differentiation: Modernismo frente a 98 Reconsidered», en Luis González del Valle y Julio Baena (eds.), *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Anejo Anales de la Literatura Española

- Contemporánea*, Society for Spanish and Spanish American Studies, Boulder: University of Colorado at Boulder, pp. 29-46.
- (1995): «Cómo se escribe una historia literaria: Rubén Darío y el modernismo en España», en Jacques Issorel (ed.), *El cisne y la paloma*, CRILAUP: Presses Universitaires de Perpignan, pp. 19-46.
- (1998): «El premodernismo español», en Leonardo Romero Tobar (coord.): *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid: Espasa, pp. 306-322.
- (2002), «“La poesía moderna, modernísima, poesía, quizás, del futuro”. Los orígenes del simbolismo en España», en *Anales de literatura española. Simbolismo y modernismo*, 15, pp. 27-47.
- (2008): «Salvador Rueda, ¿primer modernista? Relaciones literarias finiseculares entre coloristas, raros y escritores perlinos», en Salvador Montesa Peydró (coord.), *Salvador Rueda y su época, autores, géneros y tendencias*, Málaga: AEDILE, pp. 21-47.
- Carnero, Guillermo (2007): «Manuel Reina ante el reto modernista», en María José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*, Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 161-198.
- (2009): «Manuel Reina ante el reto modernista», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 709-710, julio-agosto, pp. 71-97.
- Carrara Lombroso, Paola y Gil, Rodolfo ([ca. 1930]): *Il giardino del Re/El jardín del Rey*, Madrid: Revista de Educación Familiar/Librería y Casa Editorial Hernando.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1956): *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX)*, Madrid: Revista de Occidente.
- Carrera, Segundo (9/6/1895): «Siempre viva», *La Gran Vía*, 102, [pp. 7-8].
- Carrere, Emilio (1906): *La Corte de los Poetas. Florilegio de Rimas Modernas*, Madrid: Librería de Pueyo.
- (30/12/1907): «Siles y su carrik», *El País*, p. 4.
- (1910): «La casa de la bohemia», *Retablillo grotesco y sentimental*, Madrid: Mundo Latino.
- (18/2/1911): «Retablillo literario», *Madrid Cómico*, 53, p. 9.
- (1/7/1911): «Retablillo literario», *Madrid Cómico*, 72, p. 7.
- (1918): *La copa de Verlaine*, Madrid: Editorial Fortanet.
- (1919): *El dolor de la literatura*, Madrid: Mundo Latino.
- (1999): *Antología*, José Montero Padilla (ed.), Madrid: Castalia.

- (2003): *El rey Cretino y otros poemas*, Francisco Fortuny (ed.), Málaga: Diputación Provincial de Málaga.
- Casanova, Pascale (2001): *La república mundial de las letras*, Jaime Zulaika (trad.), Barcelona: Anagrama.
- Cassagne, Albert (1906): *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris: Librairie Hachette et Compagnie.
- Castelar, Emilio (1/12/1882): «Mónaco», *La Diana*, 21, pp. 3-4.
- Castro, Cristóbal de (1909): *Cancionero galante*, Paris: Ollendorf.
- (1919): *Las Proféticas (Poesías originales)*, Madrid: Imprenta de Juan Pueyo.
- (1992): *Luna lunera... Fifita, la muchacha en flor. Mariquilla barre, barre...*, Manuel Galeote (ed.), Ayuntamiento de Iznájar (Córdoba), Granada: Impredisur, p. 13.
- (1995): *Poesía lírica*, Antonio Cruz Casado (ed.), Ayuntamiento de Iznájar: Diputación Provincial de Córdoba.
- Catálogo de Obras modernas en prosa y verso de autores españoles e hispano-americanos. Obras de esperanto* (1908), Librería de Pueyo, Madrid: Imprenta de Arróyave y González.
- Catálogo de las Bibliotecas y principales obras de Literatura publicadas por esta casa* (1929): Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando.
- Catálogo de las Bibliotecas y principales obras de Literatura publicadas por esta casa* (1931): Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando.
- Catálogo de las obras de teatro español del siglo XX* (1985), Madrid: Fundación Juan March.
- Catálogo de las obras de teatro español del siglo XIX* (1986), Madrid: Fundación Juan March.
- Catálogo de libretos españoles. Siglos XIX y XX* (1993): Madrid: Fundación Juan March.
- Catálogo de libretos españoles del siglo XIX* (1991): Madrid: Fundación Juan March.
- Catarineu, Ricardo J. (10/2/1895): «Los patos silvestres (de Guy de Maupassant)», *La Gran Vía*, 85, [p. 9].
- (16/7/1897): «Soneto orgulloso» de Richepin, *Germinal*, 11, p. 11.
- (22/2/1905): «La última escapatoria (de Guy de Maupassant)», *La Ilustración Española y Americana*, 7, p. 110.
- Catulo* [seudónimo de Ramón Pérez de Ayala] (abril de 1903): «Georges Rodembach [sic]. Campanas del domingo», *Helios*, I, Madrid: Ambrosio Pérez y Compañía Impresores, p. 80.
- Cavacchioli, Enrico y Gil, Rodolfo (s. a.): *Cuore di madre/Corazón de madre*, Madrid: Revista de Educación Familiar/Librería y Casa Editorial Hernando.

- [Cavallotti, Felice] (1902): *La hija de Jefté*, José Jurado de la Parra (trad.), Madrid: R. Velasco.
- Cavestany, Juan Antonio (1902): *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- Cavia, Mariano de (8/5/1883): «Au bonheur des dames», *La Diana*, 7, pp. 6-7.
- Cejador y Frauca, Julio (1918): *Historia de la lengua y la literatura castellana comprendidos los autores hispanoamericanos. Segundo periodo de la época realista (1870-1887)*, IX, Madrid: Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.
- (1919): *Historia de la lengua y literatura castellana comprendidos los autores hispanoamericanos. Época regional y modernista: 1888-1907*, X-XI, Madrid: Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.
- Celma Valero, María Pilar (1991): *Literatura y Periodismo en las Revistas del Fin de Siglo*, Madrid: Júcar.
- (1993a): «El modernismo visto por sus contemporáneos. Las encuestas en las revistas de la época», en Richard A. Cardwell y Bernard MacGuirk, *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- (1993b): «La adaptación de la herencia cristiana: el mesianismo finisecular», en Eufemio Lorenzo Sanz (coord.), *Proyección histórica de España en sus tres culturas, Castilla y León, América y el Mediterráneo: [actas del Congreso celebrado en Medina del Campo en 1991]*, Vol. 2, pp. 275-284.
- Cernuda, Luis (1957): «Modernismo y la generación de 1898», en Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid: Guadarrama, pp. 73-84.
- Charbonell, Raoul (1901): *El baile como se bailaba y como se baila*, Antonio Sánchez Pérez (trad.), París: Garnier.
- Charnon-Deutsch, Lou (2008): *Hold that pose. Visual culture in the late-nineteenth-century Spanish periodical*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Chiachío Peláez, Amparo (2006): *José Jurado de la Parra: del modernismo utópico al novecentismo creador*, tesis doctoral dirigida por Dámaso Chicharro Chamorro, y leída en Jaén en junio de 2006, Jaén: Universidad de Jaén.
- (2008): *La denuncia política en la poesía del baezano José Jurado de la Parra (de 1897 a 1936)*, Jaén: Universidad de Jaén.
- Chicharro, Dámaso (1985): «Literatura y Cultura baezanas (siglo XX)», en José Rodríguez Molina (coord.), *Historia de Baeza. Historia, Literatura, Arte*, Granada: Universidad de Granada/Ayuntamiento de Baeza, pp. 421-466.



- (1989): «La formación teatral de los Machado: traducciones y refundiciones», en Concepción Argente del Castillo et al. (eds.), *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*, I, Granada: Universidad de Granada, pp. 387-403.
- Cioranescu, Alejandro (1964): *Principios de literatura comparada*, Tenerife: Universidad de La Laguna.
- Clarín [Leopoldo Alas] (1/2/1882): «Del Naturalismo», *La Diana*, 1, pp. 8-9.
- (16/2/1882): «Del Naturalismo. II», *La Diana*, 2, pp. 11-12.
- (1/3/1882) «Del Naturalismo. III», *La Diana*, 3, pp. 8-9.
- (16/3/1882) «Del Naturalismo. IV», *La Diana*, 4, pp. 7-8.
- (16/4/1882): «Del Naturalismo. V», *La Diana*, 6, pp. 6-8.
- (1/5/1882): «Del Naturalismo. VII, *La Diana*, 7, pp. 5-6.
- (16/5/1882): «Guillermo d’Acevedo», *La Diana*, 8, pp. 4-5.
- (16/6/1882) «Del Naturalismo. VIII, *La Diana*, 10, pp. 4-6.
- (1/10/1882): «Literatura extranjera. Numa Roumestan, de Alfonso Daudet», *La Diana*, 17, pp. 5-7.
- (1885): *Sermón perdido (crítica y sátira)*, Madrid: Fernando Fe.
- (3/7/1886): «Lecturas», *La Ilustración Ibérica*, 183, p. 422.
- (1887): *Nueva campaña (1885-1886)*, Madrid: Librería de Fernando Fe.
- (23/12/1893): «Vivos y muertos: Salvador Rueda. Fragmentos de una semblanza», *Madrid Cómico*, 566, p. 3.
- (30/12/1893): «Vivos y muertos: Salvador Rueda (Conclusión)», *Madrid Cómico*, 567, p. 3.
- (13/1/1895): «De “La torre” (Colección “In fieri”) (Ritmo imitado de D’Annunzio [sic])», *La Gran Vía*, 81, [p. 2].
- (1898): «Prólogo», en Enrique Gómez Carrillo, *Almas y cerebros*, París: Garnier.
- Clavé, Josep Anselm ([ca. 1900]): *La font del roure. Contradansa*, Barcelona: Tip. Moderna de M. Zorio.
- ([ca. 1900]): *La violeta. Redowa corejada*, Barcelona: Tip. Moderna de M. Zorio.
- Coppée, François (1868): *Intimités*, Paris: Alphonse Lemerre.
- (1869a): *La grève des forgerons. Poème*, Paris: Alphonse Lemerre.
- (1869b): *Poèmes modernes*, Paris: Alphonse Lemerre.
- (1869c): *Poèmes divers*, Paris: Alphonse Lemerre.
- ([ca. 1870]): *Poésies. 1864-1869*, Paris: Alphonse Lemerre.
- (1872): *Les Humbles*, Paris: Alphonse Lemerre.

- (1874): *Le Cahier rouge*, Paris: Alphonse Lemerre.
- (1878): *Les Récits et les Élégies*, Paris: Alphonse Lemerre
- (1880): *Contes en vers et poésies diverses*, Paris: Alphonse Lemerre
- (1882): *Contes en Prose*, Paris: Alphonse Lemerre.
- (19/5/1882): «El dedal de plata», traductor anónimo, *La Iberia*, [p. 3]; nombre del autor original españolizado: Francisco Coppée.
- (1887): *Poemas*, Carlos Fernández Shaw (trad.), Madrid: López y Compañía Editores.
- (1890): *Les Paroles sincères*, Paris: Alphonse Lemerre.
- (1894): *Severo Torelli*, Carlos Fernández Shaw (trad.), Madrid: Tipografía de los hijos de M. G. Hernández.
- Corbín Llorente, Juan Teodoro (ed.) (2013): *Teodoro Llorente Olivares. Epistolario (1866-1911)*, Valencia: Biblioteca Valenciana.
- Correa Ramón, Amelina (2001): *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Diccionario*, Sevilla: Alfar.
- (2004): *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Antología*, Sevilla: Alfar.
- (2005): «Introducción», en Antonio de Zayas, *Obra poética*, Amelina Correa (ed.), Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- (2006): «La ‘hermandad’ de escritores andaluces en “Recuerdo al primer Villaespesa” de Juan Ramón Jiménez», en Amelina Correa Ramón, *Hacia la re-escritura del canon finisecular. Nuevos estudios sobre las direcciones del modernismo*, Granada: Universidad de Granada, pp. 93-120.
- Correponsal (23/7/1902): «Un nuevo teatro», *El Defensor de Córdoba*, [p. 2]).
- Cossío, José María de (1960): *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, I-II, Madrid: Espasa-Calpe.
- Costa Álvarez, Arturo (1922): *Nuestra lengua*, Buenos Aires: Sociedad Editorial Argentina.
- Crespo, Ángel (1980): *Antología de la poesía modernista*, Tarragona: Ediciones Tarraco.
- (1996): «Acerca del Verlaine de Manuel Machado», en Paolo Valesio y Rafael-José Díaz (eds.), *Literatura y traducción: caminos actuales*, Santa Cruz de Tenerife: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, pp. 75-91.
- Criado Costa, Joaquín (1979a): «Temas y métrica en la obra de Manuel Reina», en *Actas I Congreso de Historia de Andalucía*, I, Córdoba: Caja de Ahorros, pp. 493-499.
- (1979b): «Un andaluz en la génesis del Modernismo poético: Manuel Reina», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 49, pp. 99-128.

- (1982): «Poemas de sus coetáneos en loor de Manuel Reina», en *Actas II Congreso de Academias de Andalucía*, Córdoba: Real Academia de Córdoba, pp. 73-98.
- (2007): «Aspectos biográficos del premodernista Manuel Reina», en María José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*, Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 199-249.
- Cruz Casado, Antonio (1997): «La lírica cordobesa en torno a 1895», en *Actas de las Jornadas de la Real Academia sobre Romero Barros y la Córdoba de su tiempo (20 y 21 de diciembre de 1995)*, Córdoba: Excma. Diputación/Real Academia, pp. 121-131.
- Cuenca, Francisco (1921): *Biblioteca de autores andaluces modernos y contemporáneos*, I, La Habana: Tipografía Moderna.
- (1925): *Biblioteca de autores andaluces modernos y contemporáneos*, II, La Habana: Tipografía Moderna.
- (1937): *Teatro andaluz contemporáneo I: Autores y obras*, La Habana: Mazo, Caso y Compañía.
- Cuero Pita Pizarro, Luis de (8/10/1883): «Literatura musical. Mozart y sus obras», *La Diana*, 16, pp. 6-8.
- Cuevas, Cristóbal (1986): «Ensayo introductorio», en Cristóbal Cuevas (ed.): *Salvador Rueda. Canciones y poemas*, Madrid: Fundación Ramón Areces, pp. XIX-CLI.
- (1989): «Ensayo introductorio», en Cristóbal Cuevas (ed.): *Gran Antología. Salvador Rueda*, I, Málaga: Arguval, XIX-CLI.
- (2000): «Salvador Rueda: la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas», *Príncipe de Viana*, Anejo, 18, pp. 113-126.
- (2002): *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia*, Madrid: Castalia.
- D'Annunzio, Gabriele (1884): *Intermezzo di rime*, Roma: Casa Editrice A. Sommaruga E C.
- (1889): *Il Piacere*, Milano: Fratelli Treves.
- (2017): *Il Piacere*, Pietro Gibellini e Enrica Gambin (a cura di), Milano: Rizzoli.
- D'Annunzio, Gabriele et Debussy, Claude (1911): *Le martyre de Saint Sebastien*, Paris: Chez Calmann-Lévy Éditeurs.
- D'Ors, Miguel (2007): «Presentación», en Paul Verlaine, *Fiestas galantes, Poemas saturnianos, La buena canción, Romanzas sin palabras, Sabiduría, Amor, Parábolas, Otras poesías*, Manuel Machado (trad.), Renacimiento: Sevilla, pp. 9-24.
- Darío, Rubén (septiembre de 1893): «Era un aire suave [...]», *Revista Nacional* (Buenos Aires), XVIII, pp. 194-196.
- (11/8/1895): «El pájaro azul», *La Gran Vía*, 111, [pp. 3-4].

- (1896): *Prosas profanas y otros poemas*, Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos.
- (1901): *España Contemporánea*, París: Garnier.
- (1905): *Cantos de vida y esperanza*, Madrid: Tipografía de la Revista Archivos, Bibliotecas y Museos.
- (2013): *España Contemporánea*, Noel Rivas Bravo (ed.), Sevilla: Renacimiento.
- (2014): *Azul... Cantos de vida y esperanza*, José María Martínez (ed.), Madrid: Cátedra.
- Delabastita, Dirk (2008): «Status, Origin, Features. Translation and Beyond», in Anthony Pym, Miriam Schlesinger and Daniel Simeoni (eds.), *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in homage to Gideon Toury*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 233-247.
- Delisle, Jean (1992): «Les manuels de traduction: essai de classification», *TTR*, V, 1, pp. 17-47.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1936): «El tema oriental», *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid: Espasa-Calpe, pp. 217-232.
- (1951): *Modernismo frente a Noventa y Ocho: una introducción a la Literatura Española del siglo XX*, Madrid: Espasa-Calpe.
- (1958): *Juan Ramón Jiménez en su poesía*, Madrid: Aguilar.
- (1967): *La dimensión culturalista en la poesía castellana del siglo XX*, Madrid: Real Academia Española.
- Dicenta, Joaquín (1897): «De mi bohemia» [Prólogo], en Ricardo Fuente, *De un periodista*, Madrid: Romero Impresor.
- (1913): *Novelas*, París: Garnier.
- (1923): *Rebelión. Novelas*, París: Garnier.
- Dicenta, José Fernando (1985): *La santa bohemia*, Madrid: Ediciones del Centro.
- Diego, Gerardo (1943): «Salvador Rueda», *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 7, pp. 49-68.
- Díez-Canedo, Enrique (abril de 1908): «Fiestas galantes, por Paul Verlaine, traducción de Manuel Machado», *La Lectura. Revista de Ciencias y de Artes*, I, Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, pp. 437-439.
- (noviembre de 1908): [Reseña a *Los Trofeos*, traducción de Antonio de Zayas], *La Lectura*, III, pp. 305-307.
- (1914): «Relaciones entre la poesía francesa y la española desde el Romanticismo», *Revista de España*, 8, pp. 55-65.

- (1918): «Prólogo», en Fernando Maristany, *Las cien mejores poesía líricas de la lengua inglesa*, Valencia: Editorial Cervantes, pp. V-VI.
- (17/1/1918): «El “oro extranjero” y la literatura francesa», *España*, 145, pp. 9-10.
- (21/7/1923): «Los comienzos del Modernismo en España», *España*, 379, pp. 3-5.
- Díez-Canedo, Enrique y Fortún, Fernando (1913): *La poesía francesa moderna*, Madrid: Renacimiento.
- Díez-Echarri, Emiliano y Roca Franquesa, José María (1972): *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid: Aguilar.
- Dijkstra, Bram (1986): «Gynanders and Genetics; Connoisseurs of Bestiality and Serpentine Delights; Leda, Circe, and the Cold Caresses of the Sphinx», in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, New York/Oxford: Oxford University Press, pp. 272-332.
- Dolezel, Lobomír (1990): *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, University of Nebraska Press.
- Dorio de Gádex* [seudónimo de Antonio Rey Moliné] (5/8/1908): «José de Siles», *El Radical* (Almería), p.1.
- (23/11/1908): «Un olvidado», *El Liberal*, [p.1].
- (1911): «Un olvidado», en *Al margen de la vida*, Madrid: Gregorio Pueyo, Editor.
- (1912): «Un olvidado», en *Al margen de la vida*, Madrid: Imprenta Artística de José Blass y Compañía, 2.<sup>a</sup> ed.
- (1914): «Un olvidado», en *Al margen de la vida*, Madrid, Librería de Don Victoriano Suárez, 3.<sup>a</sup> ed.
- Dryden, John (1680): «Preface», in *Ovid's Epistles*, London: Jacob Tonson.
- (1900): *Essays*, I, W. P. Ker (ed.), Oxford: The Clarendon Press.
- Dumas, Alejandro (16/2/1883): «La cacería en África», traductor anónimo, *La Diana*, 2, pp. 12-13.
- (8/8/1883): «Los céfiros. Apuntes de viaje», traductor anónimo, *La Diana*, 13, pp. 13-15.
- Durbán, José (14/7/1895): «Paráfrasis. De Stechetti», *La Gran Vía*, 107, [p. 2].
- Eckermann, Johann Peter (1836): *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 1823-1832*, Leipzig: F. A. Brockhaus.
- (2005): *Conversaciones con Goethe*, Rosa Sala Rose (ed.), Barcelona: Acantilado.
- Edo i Juliá, Miquel (2007): *Nova bibliografia carducciana*, Barcelona: Ixaliae libri.

- (2008): «Desviaciones del hedonismo en las traducciones españolas de la poesía de Carducci», *1611. Revista de Historia de la Traducción*, 2, accesible en <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/edo.htm>.
- (2012a): «Traducciones hispanoamericanas del soneto “Il bove”, de Carducci», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Aspectos de la historia de la traducción en Hispanoamérica: autores, traducciones y traductores*, Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 113-122.
- (2012b): «Paratextual Discord: The Reception of Carducci’s Poetry in Catalan and Spanish Literature», en Anna Gil Bardají, Pilar Orero Clavero y Sara Rovira-Esteva (coords.), *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation*, Bern: Peter Lang, pp. 173-192.
- Erckmann-Chatrion [Émile Erckmann y Alexandre Chatrian] (1862): *Contes des bords du Rhin*, Paris: J. Hetzel.
- Ernest Charles [Ernest Charles Jones] (29/8/1907): «La letra femenina», traductor anónimo, «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 4.
- Escudero, Xavier (2011): *La Bohème littéraire espagnole de la fin du XIXe au début du XXe siècle: d’un art de vivre à un art d’écrire*, Paris, Publibook.
- Espronceda, José de (2007): *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías*, Domingo Ynduráin (ed.), Madrid: Cátedra.
- Esteban, José y Zahareas, Anthony N. (1998): *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*, Madrid: Celeste.
- (2004): *Contra el canon. Los bohemios de España (1880-1920)*, Madrid: Ediciones del Orto.
- Estelrich, Joan (1921): «Bibliografía Carducciana», *Nuova Cultura*, 4, pp. 3-10.
- Estelrich, Juan Luis (ed.) (1889): *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*, Palma de Mallorca: Escuela Tipográfica Provincial.
- Etkind, Efim (1982): *Un Art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne: L’Age d’Homme.
- Even-Zohar, Itamar (1978): «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem», in B. Hrushovski and I. Even-Zohar (eds.), *Papers on Poetics and Semiotics*, 8, Tel Aviv: University Publishing Projects, pp. 21-27; in James Stratton Holmes, José Lambert y Raymond van den Broeck (ed.), *Literature and Translation. New perspectives in Literary Studies*, Lovaina: Acco, 1978, pp. 117-127.

- Ezama Gil, Ángeles (1992): *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- F. A. B. (14/12/1880): «¡Desiste!» de Heine, *La Moda Elegante*, 6, p. 376.
- Farinelli, Giuseppe (2005): *Perché tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Roma: Carocci.
- Feria, Miguel Ángel (2013): *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica*, tesis doctoral dirigida por José Paulino Ayuso y Emilio Miró González, leída en Madrid en 2013, Madrid: Universidad Complutense.
- (2016): *Antología de la poesía parnasiana*, Madrid: Cátedra.
- (2017): «Enrique Gómez Carrillo y el cisma poético del modernismo hispánico», *Revista Letral*, 19, pp. 83-97.
- Fernández, Pura (1995): *Eduardo López Bago y el naturalismo radical: la novela y el mercado literario en el siglo XIX*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- (1998): «El naturalismo radical», en Víctor García de la Concha (director), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid: Espasa Calpe, pp. 751-760.
- (1999): «La editorial Garnier de París y la difusión del patrimonio bibliográfico en castellano en el siglo XIX», en *Tes philis tade dora: miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano*, Madrid: CSIC, pp. 603-612.
- (2008): *Mujer pública y vida privada: del arte eunuco a la novela lupanaria*, Woodbridge: Tamesis.
- (2014): «Mediadoras de la intimidad, negociadoras del escándalo: las domésticas en la novela naturalista radical de Fin de siglo», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 20, pp. 127-142.
- Fernández Bremón, José (1878): «Prólogo», en Manuel Reina, *Cromos y Acuarelas (cantos de nuestra época)*, Madrid: Imprenta de Fortanet, pp. V-XXVII.
- (15/2/1906): «Crónica general», *La Ilustración Española y Americana*, VI, p. 90.
- (30/5/1906): «Crónica general», *La Ilustración Española y Americana*, XX, p. 334.
- (22/6/1906): «Crónica general», *La Ilustración Española y Americana*, XXIII, p. 410.
- (22/11/1907): «Crónica general», *La Ilustración Española y Americana*, XLIII, pp. 298-299.
- Fernández Shaw, Carlos (25/2/1884): «La tabla (de François Coppée)», *Hoja Literaria de los Lunes, La Época*, [p. 1].
- (1887): *Tardes de abril y mayo*, Madrid: López y Compañía.

- (1906): *El certamen de Cremona. Comedia musical en un acto, dividido en dos cuadros (basada en una obra de Coppée)*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles, R. Velasco.
- (1908): *Poesía de la sierra*, Madrid/Sevilla: Fernando Fe/Juan Antonio Fe.
- (1909): *La vida loca*, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- (1910a): *La bendición. Poema de François Coppée*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles, R. Velasco.
- (1910b): *Poesía del mar*, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- (1910-1911): *Canciones de Noche-buena de muchos peregrinos ingenios*, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- (1966): *Poesías completas*, Madrid: Gredos.
- Fernández-Shaw, Guillermo (1969): *Un poeta de transición. Vida y obra de Carlos Fernández Shaw*, Madrid: Gredos.
- Ferreras, Juan Ignacio (1973a): *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- (1973b): *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*, Madrid: Taurus.
- (1979): *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid: Cátedra.
- Ferreres, Rafael (1972): «Introducción de Paul Verlaine en España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 260, febrero, pp. 244-257.
- (1975): *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid: Gredos.
- (1981): *Los límites del Modernismo y del 98*, Madrid: Taurus, 2.<sup>a</sup> ed.
- Fléchier, Esprit (1731): *El héroe español. Historia del emperador Teodosio el Grande*, José Francisco de Isla (trad.), Madrid: Alonso Balvas.
- Fortún, Fernando (1914): *Reliquias*, Madrid: Imprenta Clásica Española.
- Fortuny, Francisco (2003): «Carrere y el modernismo español», en Emilio Carrere, *El rey Cretino y otros poemas*, Málaga: Diputación Provincial de Málaga, pp. 9-19.
- Frank, Armin Paul y Essmann, Helga (1990): «Translation Anthologies: A Paradigmatic Medium of International Literary Transfer», *Amerikastudium*, 35, pp. 21-34.
- (1991): «Translation Anthologies: An invitation to the Curious and a Case Study», *Target*, 3, pp. 65-90.
- Freire López, Ana María y Dorado Ballesteros, Ana Isabel (coords.) (2017): *La Literatura Española en Europa, 1850-1914*, Madrid: UNED.
- Fuente Ballesteros, Ricardo de la (2011): «Imágenes de Oriente: la Salomé de Casal», en Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián (coords.), *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, Santander: Universidad de Cantabria, pp. 251-268.



- Fuentes, Víctor (1999): *Poesía bohemia española. Antología de temas y figuras*, Madrid: Celeste Ediciones
- (2005): *Cuentos bohemios españoles*, Sevilla: Renacimiento.
- Gadamer, Hans-Georg (2017): *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (trads.), Salamanca: Sígueme.
- Galeote López, Manuel (1997): «La recuperación de un costumbrista cordobés, bohemio, galante y finisecular: Cristóbal de Castro», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 133, pp. 193-209.
- (1998): «La recuperación de un costumbrista cordobés, bohemio, galante y finisecular: Cristóbal de Castro (y II)», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 134, pp. 165-176.
- (2006): «Cristóbal de Castro, corresponsal en la guerra ruso-japonesa (1904): acercamiento preliminar», en Antonio Cruz Casado (ed.): *Bohemios, raros y olvidados*, Córdoba: Diputación Provincial/Ayuntamiento de Lucena, pp. 205-264.
- Gallego Morell, Antonio (1972): «El orientalismo literario en el romanticismo», *Diez ensayos sobre literatura española*, Madrid: Revista de Occidente, pp. 29-42.
- (1987a): «La poesía modernista de Manuel Reina», en Guillermo Carnero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba: Diputación Provincial, pp. 381-391.
- (1987b): «Manuel Reina en la espiral del Modernismo», en Guillermo Carnero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba: Diputación Provincial, pp. 371-380.
- (2000): «La poesía modernista de Manuel Reina», en VV.AA., *Homenaje a José María Martínez Cachero*, II, Oviedo: Universidad, pp. 591- 604.
- Gallego Roca, Miguel (1994): *Traducción y literatura: Los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid: Júcar.
- (1996): *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería: Universidad de Almería.
- (2001): «De cómo no fueron posibles en español las traducciones vanguardistas», en Luis Pegenaute (ed.), *La traducción en la Edad de Plata*, Barcelona: PPU, pp. 41-48.
- Gálvez, Pedro Luis de (1930): *En la taberna*, Madrid: Editorial Rubén Darío.
- Gambier, Yves (1992): «Adaptation: une ambiguïté à interroger», *Meta*, 37, 3, pp. 421-425.
- Gaos, Vicente (1959): «La poesía española en el siglo XIX», en Vicente Gaos, *Temas y problemas de la literatura española*, Madrid: Ediciones Guadarrama, pp. 159-181.

- García, Eduardo (2007): «Manuel Reina», en María José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*, Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 347-356.
- García, Miguel Ángel (2010): *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- García Aguilar, Mónica (2006): «Traducción y recepción literaria de la obra de Edmondo De Amicis en España (1877-1908). Estudio crítico y repertorio bibliográfico», *Sendebarr*, 17, pp. 99-118.
- García Gutiérrez, Antonio (22/9/1883): «Traducción de V. H. [Victor Hugo]», *La Diana*, 16, p. 5.
- García Montero, Luis (2001): *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Barcelona: Tusquets.
- García Morales, Alfonso (2002): «Últimas batallas sobre el Modernismo: la segunda *Revista Azul* de México», en Ángel Esteban del Campo, Gracia Morales Ortiz y Álvaro Salvador (eds.), *Literatura y música popular en Hispanoamérica. IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Granada: Método, pp. 525-535.
- (2007): «Introducción. Función canonizadora y estructura intertextual de la antología poética», en Alfonso García Morales (ed.), *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*, Sevilla: Alfar, pp. 13-40.
- García Vela, José (1909): *Hogares humildes*, Madrid: Librería de Pueyo.
- García Yebra, Valentín (1983): *En torno a la traducción*, Madrid: Gredos.
- (1984): *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid: Gredos.
- (1994): *Traducción: Historia y teoría*, Madrid: Gredos.
- García-Ramón, Leopoldo (1886): «Cartas de París», *Revista Contemporánea*, LXIV, octubre-noviembre-diciembre, Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández, pp. 155-167.
- Gayton, Gillian (1975): *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*, Valencia: Bello.
- Gaudillot, León (1905): *El gobernador de Urbequieta*, Jurado de la Parra (trad.), Madrid: R. Velasco.
- Gautier, Judith (25/2/1909): «El carácter de Ricardo Wagner», traductor anónimo, «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- Gautier, Théophile (1838a): *Fortunio*, Paris: Desessart.
- (1838b): *La Comédie de la Mort*, Paris: Desessart; Bruxelles: E. Laurent.
- (1852): *Émaux et Camées*, Paris: Eugène Didier.
- (1866): *Spirite. Nouvelle fantastique*, Paris: Charpentier.

- (1874): *Histoire du Romantisme suivie de Notices romantiques et d'une étude sur la Poésie française 1830-1868*, Paris: Charpentier et Compagnie.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil.
- (1987): *Seuils*, Paris: Éditions du Seuil.
- Genover Ignacio de [Ignacio de Genover y de Balle] (1/2/1883): «Luis Uhland», *La Diana*, 1, pp. 7-9.
- Gil, Augusto (1894): *Musa Cerula (1891-1893)*, Coimbra: Livraria portuguesa e estrangeira do editor Manuel d'Almeida Cabral.
- Gil, Ricardo (1885): *De los quince a los treinta*, Madrid: Manuel G. Hernández.
- ([1898]): *La caja de música*, Madrid: La España Editorial.
- Gil, Rodolfo (1892): *Córdoba Contemporánea*, I, Córdoba: Imprenta y Papelería Catalana.
- (1896): *Córdoba Contemporánea*, II, Madrid: Librería de Fernando Fe.
- (1897): *Oro de ley*, Madrid: Hijos de J. A. García.
- (1900): *La juventud literaria*, Granada: Imprenta de *El Defensor de Granada*.
- (1919): *Mirtos*, Madrid: Imprenta Alemana.
- (1928a): *La Dolce lingua. Letture italiane per uso della scolaresca e degli studiosi*, Madrid: Imprenta de Ramona Velasco. Viuda de P. Pérez.
- (1928b): *Un curso práctico de italiano. Sinopsis gramatical, vocabulario de lengua hablada...*, Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- (1928c): *Vademécum para todos. Un curso práctico de italiano*, Madrid: Ramona Velasco.
- Gil Muñoz, Antonio ([1957]): *Salvador Rueda: su vida y su obra*, Málaga: ed. del autor.
- Gille, Philippe (1887): *L'Herbier*, Paris: Alphonse Lemerre.
- Gimferrer, Pere (1969): *Antología de la poesía modernista*, Barcelona: Barral.
- (1981): *Antología de la poesía modernista*, Barcelona: Ediciones Península, 2.<sup>a</sup> ed.
- Giné, Marta (1997a): «Las traducciones españolas de los relatos fantásticos de Gautier. Análisis y perspectivas», en Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida: Editorial Milenio, pp. 235-248.
- (1997b): «Las traducciones de Gautier en España. Siglo XIX», en *Homenaje al Prof. J. Cantera*, Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, pp. 369-382.
- (2015): «Una traducción de *Spirite* de Gautier en una colección sobre espiritismo (1894)» en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Varia lección de traducciones españolas*, Madrid: Ediciones del Orto, pp. 263-267.

- (2017): «*La poesía francesa moderna de E. Díez-Canedo y F. Fortún y sus originales, de Aloysius Bertrand a Paul Fort*», Francisco Lafarga (ed.), *La traducción fragmentaria: su lugar en antologías y revistas (1898-1936)*, Madrid: Guillermo Escolar, pp. 65-90.
- (2020): «*La poesía francesa moderna (de E. Díez-Canedo y F. Fortún) y sus originales: de Charles Guérin a Georges A. Tournoux*», en José Manuel Goñi Pérez y Ricardo de la Fuente Ballesteros (eds.), *Poesía y traducción en el siglo XIX hispánico*, Berlin: Peter Lang, pp. 89-104.
- Giné, Marta y Domínguez, Yolanda (eds.) (2004): *Prensa hispánica i literatura francesa al segle XIX. Petites i grans ciutats*, Lleida: Universitat de Lleida.
- Giné, Marta y Hibbs, Solange (2010): «La literatura extranjera en la prensa hispánica (1868-98)», en Marta Giné y Solange Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*, Peter Lang: Bern, pp. 11-26.
- Giner de los Ríos, Hermenegildo (1884): *Poesías de Ríos Rosas*, Málaga: Tipografía de la Biblioteca, 2.<sup>a</sup> ed.
- Glatigny, Albert (1860): *Les Vignes folles*, Paris: Librairie Nouvelle.
- Goethe, Johann Wolfgang (1800): *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Drittes Buch [Libro tercero], Frankfurt und Leipzig: s. e.
- Gómez Carrillo, Enrique (1893): *Sensaciones de arte*, Salvador Rueda (pról.), Paris: Imprimerie G. Richard, 2.<sup>a</sup> ed.
- (1894): *Cuentos escogidos de los mejores cuentos castellanos*, París: Garnier.
- (2007): «Prólogo», en Paul Verlaine, *Fiestas galantes, Poemas saturnianos, La buena canción, Romanzas sin palabras, Sabiduría, Amor, Parábolas, Otras poesías*, Manuel Machado (trad.), Renacimiento: Sevilla, pp. 25-45.
- Gómez Yebra, Antonio A. (2007): «Prólogo», en Salvador Rueda. *Selección poética*, Antonio A. Gómez Yebra (ed.), Málaga: Universidad de Málaga, pp. 9-39.
- González Blanco, Andrés (1908): *Los grandes maestros. Salvador Rueda y Rubén Darío*, Madrid: Pueyo.
- (1/7/1909): «Un novelista olvidado», *Prometeo*, 9, pp. 46-49.
- (1910): *Poemas de provincia y otros poemas: Itinerario poético, Tardes en un convento, Poemas eclesiásticos (1903-1909)*, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- (marzo de 1910): «El futurismo (una nueva escuela literaria)», *Nuestro Tiempo*, 135, pp. 335-349.
- González Blanco, Edmundo (enero-junio de 1910): «El programa social del Futurismo», *Por Esos Mundos*, 180, pp. 117-118.

- González Díez, Laura y Pérez Cuadrado, Pedro (2009): «*La Moda elegante ilustrada y el Correo de las Damas*, dos publicaciones especializadas en moda en el siglo XIX», *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar de Estudios de Comunicación y Ciencias Sociales*, 8, pp. 53-72.
- González García, Jonatan (2015): «Un estudio sobre la recepción de la poesía traducida de William Wordsworth en la España de los años 20: “Tintern Abbey” y “Personal Talk”», *Odisea*, 16, pp. 59-82.
- González López, María Antonieta (2001): «Índice de la revista *Raza Española* (1919-1930)», *Revista de Literatura*, LXIII, 126, pp. 535-582.
- González Martín, Vicente (1978a): «Difusión de la obra de Unamuno y eco de su personalidad en Italia», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 25-26, pp. 91-126.
- (1978b): *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- González Ródenas, Soledad (2001): «Juan Ramón Jiménez en sus traducciones de Verlaine: relectura, reinterpretación, reafirmación» en Luis Pegenaute (ed.), *La traducción en la Edad de Plata*, Barcelona: PPU, pp. 99-114.
- (2005): *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2008): «Juan Ramón Jiménez traductor: la obra ajena, diapasón de la propia», en Javier Blasco (ed.), *Juan Ramón Jiménez: Aquel chopo de luz*, Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, pp. 291-305.
- (2018): «“Una caja de resonancias”: Juan Ramón Jiménez, traductor», en Francisco Lafarga (ed.), *Creación y traducción en España (1898-1936). Protagonistas de una historia*, Kassel: Reichenberger, pp. 127-143.
- González Ruano, César (1946): *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, Barcelona: Gustavo Gili.
- González y Sáenz, Francisco (1895): *Biografías cordobesas contemporáneas*, I, Córdoba: Imprenta y Librería del *Diario de Córdoba*.
- (25/9/1895): «Pepita Giménez», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- Goñi Pérez, José Manuel (2010): «Traducciones, reseñas y comentarios de la literatura anglosajona en la prensa decimonónica (1868-1898)», en Marta Giné y Solange Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*, Bern: Peter Lang, pp. 369-391.

- (2012): «Viaje de Ceilán a Damasco y viaje al interior de Persia. La memoria de un intento científico», *Siglo diecinueve. Literatura hispánica*, 18, pp. 85-105.
- (2013): «Ciencia, industria y progreso en *La Ilustración Española y Americana*», en Marta Giné Janer, Marta Palenque y José Manuel Goñi Pérez (eds.), *La recepción de la cultura extranjera en «La Ilustración Española y Americana»*, Bern: Peter Lang, pp. 465-516.
- (2018): «Palabras liminares sobre la medicina. Disquisiciones y representaciones decimonónicas», *Siglo diecinueve. Literatura hispánica*, 24, pp. 117-132.
- (2019): «Medicina, instrucción y regeneración. Los relatos de viaje de Calatraveño y Valladares (1898) y Tolosa Latour (1908)», en Jorge Avilés Diz y José Manuel Goñi Pérez (eds.), *Literatura y medicina: teoría y praxis (1800-1930)*, I, Madrid: Ediciones de la Torre, pp. 127-172.
- Gozlán, León [*sic*: León Gozlan] (16/1/1883): «Una orgía. El Lord Byron en Venecia», traductor anónimo, *La Diana*, 24, p. 7.
- Grégoire, Luis (1874): *Diccionario enciclopédico de Historia, Biografía, Mitología y Geografía*, Paris: Garnier.
- Grenville Murray [Eustace Clare Grenville Murray] (16/11/1882): «Los diez relojes», traductor anónimo, *La Diana*, 20, p. 12.
- Guereña, Jean-Louis (2003): «La prostitución, un tema literario para el Naturalismo español» en *La prostitución en la España contemporánea*, Madrid: Marcial Pons, pp. 323-329.
- Guerra Junqueiro, Abílio Manuel (1892): *Os simples*, Porto: Typographia Occidental.
- Guerra Núñez, Juan (1903): «Salambó (*Asunto Flaubert*)», *Pluma y Lápiz*, 160, p. 12.
- Guerra y Alarcón, Antonio (30/10/1888): «Bibliografía: *Un joven sensible*», *La Ilustración Nacional*, 29, pp. 462-463.
- Guerrero Ruiz, Juan (1961): *Juan Ramón de viva voz*, Madrid: Ínsula.
- Guillén, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Editorial Crítica: Barcelona.
- (1998): *Múltiples Moradas. Ensayos de Literatura Comparada*, Barcelona: Tusquets.
- (2013): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets (1.<sup>a</sup> ed.: 1985).
- Gullón, Ricardo (1958): *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Taurus.
- (1969): *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid: Gredos.
- (1987): «La polémica entre Modernismo y Generación del 98», en Guillermo Carnero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba: Diputación Provincial, pp. 69-81.

- (1990): *Direcciones del modernismo*, Madrid: Alianza (1.<sup>a</sup> ed.: Madrid, Gredos, 1963).
- (dir.) (1993): *Diccionario de la Literatura Española e Hispanoamericana*, I-II, Madrid: Alianza Editorial.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1983): *Modernismo*, Barcelona: Montesinos.
- Hambrook, Glyn (1985): *The influence of Charles Baudelaire in Spanish «modernismo»*, tesis leída en octubre de 1985, Nottingham: University of Nottingham.
- (1991): «La obra de Charles Baudelaire traducida al español (1882-1910)», *Estudios de investigación franco-española*, 4, pp. 99-102.
- Hawthorne, Nathaniel (16/1/1883): «David Swan», traductor anónimo, *La Diana*, 24, pp. 12-13.
- (16/3/1883): «La figura grande de piedra. Leyenda americana», traductor anónimo, *La Diana*, 4, pp. 11-15.
- (22/10/1883): «Una noche de aquelarre. Novela americana», traductor anónimo, *La Diana*, 18, pp. 10-14.
- Heine, Heinrich (1844): *Neue Gedichte*, Hamburg: Hoffmann und Campe.
- ([1883]): *Poemas y fantasías*, José J. Herrero (trad.), Madrid: Librería de los sucesores de Hernando; nombre del autor original españolizado: Enrique Heine.
- Henríquez Ureña, Max (1954): *Breve historia del modernismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Henry Gréville [seudónimo de Alice Marie Céleste Durand] (1886): *Cléopâtre*, Paris: E. Plon, Nourrit et Compagnie.
- Herculano, Alexandre (1844): *Eurico o presbytero*, Lisboa: s. e.
- Heredía, José María de (1893): *Les Trophées*, Paris: Alphonse Lemerre.
- ([1908]): *Los Trofeos. Romancero y Los Conquistadores*, Antonio de Zayas (trad.), Madrid: Librería de Fernando Fe.
- Hermans, Theo (1985): *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, London: Croom Helm.
- (1999): «Preface», in *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, Manchester: St. Jerome, [s. p].
- Hernández González, María Belén (2013): «Traducciones y transplantes del libro *Cuore*, de Edmondo De Amicis», *Transfer*, 8, 1-2, pp. 33-50.
- Herráez, Miguel (2011): *Julio Cortázar: una biografía revisada*, Barcelona: Alrevés.
- Herrán, Fermín (25/9/1873): «Asociación de escritores», *La Lira Española*, XXII, p. 3.

- Hibbs, Solange (2015): «La traducción como mediación cultural en el siglo XIX: reflexiones epistemológicas y metodológicas sobre una práctica compleja», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Creación y traducción en la España del siglo XIX*, Bern: Peter Lang, pp. 197-233.
- Hinterhäuser, Hans (1987): «El concepto de fin de siglo como época», en Guillermo Carnero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba: Diputación Provincial, pp. 9-20.
- Hoffmann, E. T. A. (22/7/1883): «El violín de Cremona», traductor anónimo, *La Diana*, 12, pp. 11-15.
- (8/1/1884): «El poeta y el compositor», traductor anónimo, *La Diana*, 23, pp. 12-12.
- (22/1/1884): «El poeta y el compositor» II, traductor anónimo, *La Diana*, 24, pp. 4-9.
- Holguín, V. (14/8/1900): «La rosa (vals de Cowper)», *La Moda Elegante*, 30, p. 356.
- Holmes, James S. (1988a): «Poem and Metapoem: Poetry from Dutch to English», in *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi, pp. 9-22.
- (1988b): «The Name and Nature of Translation Studies», in *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi, pp. 67-80.
- Homère (1866): *Illiade. Traduction nouvelle par Leconte de Lisle*, Paris: Alphonse Lemerre Éditeur.
- Hood, Thomas (16/12/1843): «The song of the shirt», *Punch, or the London Charivari*, 128, p. 260.
- Houssaye, Arsène (1841): *Les Sentiers perdus*, Paris: Paul Masgana.
- (1852): *Poésies complètes*, Paris: Victor Lecou.
- Hugo, Victor (1829): *Les Orientales*, Paris: J. Hetzel.
- (1831): *Notre-Dame de Paris*, Paris: Charles Gosselin.
- (1832): *Les Feuilles d'automne*, Paris: Eugène Renduel.
- (1835): *Les Chants du crépuscule*, Paris: Eugène Renduel.
- (1837): *Les Voix intérieures*, Bruxelles: E. Laurent.
- (1856): *Les Contemplations*, Paris: Michel Lévy frères et Pagnerre.
- (1859): *La Légende des siècles*, Paris: Hetzel.
- (1862): *Les Misérables*, Bruxelles: A. Lacroix, Verboeckhoven et Compagnie.
- (1864): *William Shakespeare*, Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven et Compagnie.
- (1869): *L'Homme qui Rit*, Paris: Librairie Internationale, A. Lacroix, Verboeckhoven et Compagnie.



- (1880) *Guillermo Shakespeare*, A. Aura Boronat (trad.), Madrid: Saturnino Calleja.
- (16/5/1882): «El gigante (versión literal en prosa)», traductor anónimo, *La Diana*, 8, p. 4.
- (16/10/1882): «La conciencia», traductor anónimo, *La Diana*, 18, pp. 4-5.
- (1888): *Obras completas*, I-VI, Jacinto Labaila (trad.), Valencia: Terraza, Aliena y Compañía.
- ([1909]). *William Shakespeare*, A. Aura Boronat (trad.), Valencia: F. Sempere y Compañía.
- Hurtado Albir, Amparo (2001): *Traducción y traductología, introducción a la traductología*, Madrid: Cátedra.
- Ibarz, Manuel (1913): *Hojas literarias para niños*, Gerona: Dalmáu Carles.
- Ibsen, Henri [Henrik Ibsen] (26/9/1907): «La independencia de Noruega», traductor anónimo, «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 4.
- Icaza, Francisco A. de (1892): *Efímeras*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- (1899): *Lejanías*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- (1983): *Efímeras & Lejanías*, Richard A. Cardwell (ed.), Exeter: University of Exeter.
- Iglesias, Abraham H. (25/4/1873): «Bibliografía», *La Lira Española*, XII, pp. 4-5.
- Iglesias, Ignasi (1905a): *Juventud*, José Jurado de la Parra (trad.), Madrid: R. Velasco.
- (1905b): *Los viejos*, José Jurado de la Parra (trad.), Madrid: R. Velasco.
- Iglesias Martínez, Nieves (dir.) (1986): *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*, I, Madrid: Ministerio de Cultura.
- Illanes Velasco, Antonio (2007): «Cincuenta años de prensa en Puente Genil (1900-1950)», en VV. AA., *Crónica de Córdoba y sus pueblos. XIII*, Córdoba: Ilustre Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales, Diputación de Córdoba, pp. 419-426.
- Infante de la Vega, José (1974): «Salvador Rueda», *Jábega*, 5, pp. 89-95.
- Inman Fox, Edward (1991): «Hacia una nueva historia literaria para España», en Carla Prestigiacomio e Maria Caterina Ruta (a cura di), *Dai Modernismi alle Avanguardie. Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani, Palermo, 1990*, Palermo: Flaccovio Editore, pp. 10-17.
- Iriarte, Juan de (1742): «Crítica de la obra intitulada *Mercurio Histórico y Político en que se contiene un estado presente de la Europa, lo que pasa en todas sus Cortes, los intereses de los Príncipes*. Traducido del Francés al Castellano por Mr. Le-Margne, impreso en Madrid», *Diario de los Literatos de España*, VII, pp. 234-262.
- J. G. M. [José García Mercadal] (23/6/1966): «Belmonte Müller, Guillermo: “Sonetos de Miguel Ángel y Sonetos a Italia”», *ABC* (Madrid), p. 119.

- J. H. (6/11/1881): «El collar de lágrimas (de Henry Murger)», *El Semanario Murciano*, 191, p. 326.
- Jakobson, Roman (1963): *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*, Paris: Éditions de Minuit.
- (1973): *Essais de linguistique générale. 2. Rapports internes et externes du langage*, Paris: Éditions de Minuit.
- Jameson, Frederic (1989): *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Tomás Segovia (trad.), Madrid: Visor.
- Jaureguizar, Agustín (2011): «Narraciones españolas del fin del mundo III. Los cuentos», *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, 751, pp. 949-959.
- Jean de Falaise* [seudónimo Charles-Philippe de Chennevières-Pointel] (1842): *Les contes normandes de Jean de la Falaise avec les dessins de l'ami Job*, Caen: A. Hardel.
- (8/8/1852): «Cuentos normandos. El aprisco», *Semanario Pintoresco Español*, 32, pp. 251-253; nombre del autor original españolizado: Juan de Falaise.
- (15/6/1857): «Cuentos normandos. El aprisco», *La Ilustración* (Madrid), tomo IX, 433, pp. 236-238; nombre del autor original españolizado: Juan de Falaise.
- (22/11/1883): «Cuentos normandos. El aprisco», *La Diana*, 20, pp. 10-11; nombre del autor original españolizado: Juan de Falaise.
- Jiménez, Juan Ramón (1903): *Arias tristes*, Madrid: Librería de Fernando Fe.
- (junio de 1903): «Claro de luna», «Mandolina», «La hora del pastor» y «Arietas olvidadas, v» de Paul Verlaine, *Helios*, I, pp. 349-350.
- (1904): *Jardines lejanos*, Madrid: Librería de Fernando Fe.
- (1900): *Almas de violeta*, Madrid: Tipografía Moderna.
- (9/4/1933): «“Colorista” español», *El Sol*, p. 2.
- (1961): *La corriente infinita. Crítica y evocación*, Madrid: Aguilar.
- (1981): *Prosas críticas*, Pilar Gómez Bedate (ed.), Madrid: Taurus.
- (1990): *Ideología (1897-1957) (Metamorfosis, IV)*, Antonio Sánchez Romeralo (ed.), Barcelona: Anthropos.
- (2005): *Libros de Madrid*, Teresa Gómez Trueba (ed.), en Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba (eds.), Volumen II: Obra en prosa, pp. 899-1344.
- (2006): *Música de otros. Traducciones y paráfrasis*, Soledad González Ródenas (ed.), Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- Jiménez Morales, María Isabel (2019): «Inicios literarios de Salvador Rueda en Madrid (1882-1885)», *EPOS*, XXXV, pp. 129-140.
- Jiménez Morell, Inmaculada (1992): *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*, Madrid: La Torre.
- Juan de París* (1/2/1882): «Ecos de París», *La Diana*, 1, p. 13.
- Julieta* (10/1/1907): «El papel de la mujer», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 4.
- Julio [¿Julio G. de Montilla?] (26/6/1911): [Noticia de la muerte de José de Siles], *El Aviso*, 9, p. 3.
- Jurado de la Parra, José (23/7/1897): «El castillo de Polenta (De Stecchetti)», *Germinal*, 12, p. 5.
- (21/3/1898): «El vado (Idilio)», *La Época*, [p. 1]).
- (19/6/1898): «A los poetas. G. d'Annunzio», *Vida Nueva*, 2, [p. 4]).
- (1936): *De antaño y de ogaño*, Málaga: Imprenta Ibérica.
- Karr, Alfonso (8/11/1883): «Hablemos de las mujeres. Guerra de los hombres con las mujeres», traductor anónimo, *La Diana*, 19, pp. 4-7.
- (8/1/1884): «Los trenes de recreo» de Alfonso Karr, traductor anónimo, *La Diana*, 23, pp. 7-9.
- Katan, David (1997): «L'importanza della cultura nella traduzione», in M. Ulrych (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino: Utet, pp. 31-74.
- Kirkpatrick, Susan (1991): *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Amaia Bárcena (trad.), Madrid: Cátedra.
- Klemperer, Victor (2010): *Literatura universal y literatura europea*, Jorge Seca (trad.), Barcelona: Acantilado.
- Kofler, Peter (2006): «Walter Benjamin e l'etica della traduzione», in Roberto Puggioni (a cura di), *Teoria e pratica della traduzione letteraria*, Roma: Bulzoni Editore, pp. 15-27.
- Krasiński, Zigmunt (1840): *Trzy myśli pozostałe po ś.p. Henryku Ligenzie*, Paryż: Stefana, Szczęsnego, Bogdana Mielikowskiego.
- Krebs, Katja (2012): «Translation and Adaptation – Two Sides of an Ideological Coin», in Lawrence Raw (ed.), *Translation, Adaptation and Transformation*, London/New York: Continuum.
- Kronik, John W. (1987): «Influencias francesas en la génesis del modernismo», en Guillermo Carnero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba: Diputación Provincial, pp. 35-51.

- Kropotkine, Pierre (1892): *La Conquête du pain*, Paris: Tresse & Stock.
- L. L. (6/3/1915): «Las desconocidas (leyenda rusa)», *La Moda Elegante*, 9, p. 99.
- La Redacción (1/2/1882): «A nuestros lectores», *La Diana*, 1, p. 2.
- Lafarga, Francisco (1995): «Sobre la recepción de la literatura francesa en España», *Revista de Filología Francesa*, 8, pp. 31-47.
- (1996): *El discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe*, Ediciones de la Universitat de Barcelona.
- (1997a): «Sobre la traducción de las *Obras completas* de Victor Hugo al español (1886-1888)», *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 11, pp. 477-481.
- (1997b): «Victor Hugo y sus traductores españoles en la encrucijada política», en Juan Pablo Arias Torres y Esther Morillas (eds.), *El papel del traductor*, Salamanca: Ediciones Colegio de España, pp. 185-194.
- (1998): «El Victor Hugo romántico en la España realista», en Luis Felipe Díaz Larios y Enrique Miralles (eds.), *Del Romanticismo al Realismo. Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Barcelona: Universitat, pp. 249-256.
- (2001): «Teodoro Llorente, traductor y antólogo de poesía francesa» en Luis Pegenaute (ed.), *La traducción en la Edad de Plata*, Barcelona: PPU, pp. 157-169.
- (2002): *Traducciones españolas de Victor Hugo. Repertorio bibliográfico*, Barcelona: PPU.
- (2004): «Modelos literarios y traducción», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca: Ambos Mundos, pp. 241-248.
- (2006): «De traductores y prologuistas de Victor Hugo en España en el siglo XIX», en Àngels Santa y Francisco Lafarga (eds.), *Alexandre Dumas y Victor Hugo: viaje de los textos y textos del viaje*, Lleida: Pagès Editors-Universitat de Lleida, pp. 35-49.
- (2009a): «Traducir a Victor Hugo en España en la segunda mitad del siglo XIX», *Estudios Franco-Alemanes. Revista Internacional de Traducción y Filología*, 1, pp. 45-63.
- (2009b): «Victor Hugo», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid: Gredos, pp. 538-542.
- (2009c): «Jacinto Labaila», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid: Gredos, pp. 658-659.
- (2009d): «Antonio Zozaya», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid: Gredos, pp. 1190-1191.

- (2010): «La prensa no diaria española ante la muerte de V. Hugo. El caso de “La Campana de Gràcia” (1885)», en Marta Giné Janer y Solange Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*, Bern: Peter Lang, pp. 207-214.
- (2016): «Teodoro Llorente: obra traducida y actividad literaria de un poeta-traductor» en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Autores traductores en la España del siglo XIX*, Kassel: Reichenberger, pp. 368-389.
- (ed.) (2018): *Creación y traducción en España (1898-1936). Protagonistas de una historia*, Kassel: Reichenberger.
- Lafarga, Francisco y Pegenaute, Luis (2015): «Historiografía de la traducción», en Pedro Aullón de Haro (ed.), *Historiografía y Teoría de la Historia del Pensamiento, la Literatura y el Arte*, Madrid: Clásicos Dykinson, pp. 257-292.
- (eds.) (2016a): *Autores y traductores en la España del siglo XIX*, Kassel: Reichenberger.
- (2016b): «Hacia una poética de la traducción en la España del siglo XIX: sobre los estrechos límites entre creación y traducción», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Autores traductores en la España del siglo XIX*, Kassel: Edition Reichenberger, pp. 1-12.
- Laguna Mariscal, Gabriel (2007): «El mundo clásico en la poesía de Manuel Reina», en María José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*, Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 317-329.
- Lain Entralgo, Pedro (1945): *La generación del noventa y ocho*, Madrid: Diana Artes Gráficas.
- Lamartine, Alphonse de (1820): *Méditations poétiques*, Paris: Librairie grecque-latino-allemande.
- (1839): *Recueils poétiques*, Paris: Librairie de Charles Gosselin.
- (1948): *Graziella*, Cristóbal de Castro y Antonio G. de Linares (trad.), Madrid: Aguilar.
- Lambert, José (1995): «Literary Translation: Research Updated», en Josep Marco Borillo (ed.), *La traducció literaria*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, pp. 19-42.
- (2000): «Cultural Studies, the Study of Culture and the Question of Language. Facing/Excluding the New Millennium», in J. Baetens and J. Lamber (eds.), *The Future of Cultural Studies. Essays in Honour of Joris Vlasselaers*, Leuven: Leuven University Press, pp. 187-197.
- (2004): «Translation, Similarity and Culture», in S. Arudini and R. Hodgson (eds.), *Similarity and Difference in Translation. Proceedings of the Internacional Conference on*

- Similarity and Translation*, New York/Rimini: Nida Institute for Biblical Scholarship-Guaraldi, pp. 309-328.
- Langle, Plácido (16/6/1882): «Garibaldi», *La Diana*, 10, p. 10.
- Larmig [seudónimo de Luis Martínez Güertero] (1873): *Mujeres del Evangelio. Cantos religiosos*, Madrid: A. de Carlos e Hijo.
- Larra, Mariano José de (1960): *Obras*, Carlos Seco Serrano (ed.), I-IV, Madrid: Atlas.
- (1981): *Artículos*, Carlos Seco Serrano (ed.), Barcelona: Planeta.
- Larrubiera, Alejandro (23/7/1906): «La vida humilde», *El Liberal*, [p. 1].
- Lasso de la Vega, Ángel (2/6/1895): «La campanilla blanca (traducción del culto literato D. Ángel Lasso de la Vega)» [poema de Petit Senn], *La Gran Vía*, 101, [p. 9].
- Leconte de Lisle, Charles Marie René (1852): *Poèmes antiques*, Paris: Librairie de Marc Ducloux.
- (1871): *Histoire populaire du Christianisme*, Paris: Alphonse Lemerre.
- (1872): *Poèmes barbares*, Paris: Alphonse Lemerre.
- (1874): *Poèmes antiques*, Paris: Alphonse Lemerre.
- (1884): *Poèmes tragiques*, Paris: Alphonse Lemerre.
- Ledesma, Antonio (8/8/1883): «La canción de la camisa. Traducido de Tomás Hood», *La Diana*, 13, p. 11.
- Lefevre, André (1982): «Théorie littéraire et littérature traduite», *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, IX, pp. 137-156.
- (1992) *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London/New York: Routledge.
- León Roch [seudónimo del periodista gaditano Francisco Pérez Mateos] (2/2/1901): «La casa de un poeta», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- Leselbaum, Charles (1990): «Manuel et Antonio Machado et Francisco Villaespesa traducteurs de *Hernani* de Victor Hugo», en Annie Molinié et Carlos Serrano (eds.), *Mélanges offerts à Paul Guinard*, I, Paris: Éditions Hispaniques, pp. 223-238.
- Litvak, Lily (1979): *Erotismo fin de siglo*, Barcelona: Antoni Bosch.
- (1980): *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid: Taurus.
- (1985): *El jardín de Aláh. Temas del exotismo musulmán en España. 1880-1913*, Granada: Don Quijote.
- (1986): *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*, Madrid: Taurus.

- (1990): «Temática de la decadencia en la literatura española de fines del siglo XIX», en Lily Litvak, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona: Anthropos, pp. 245-253.
- Llopesa, Ricardo (1998): «Influencia parnasiana en *La Bacanal* de Salvador Rueda», en José Carlos de Torres Martínez y Cecilia García Antón (coords.), *Literatura Española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid: CSIC, pp. 277-281.
- Llorente, Teodoro (25/9/1864): «Los lieder de Goethe. II», *El Museo Literario*, 8, pp. 58-59.
- (22/6/1883): «Poesías de Heine», *La Diana*, 10, pp. 8-9.
- (22/11/1883): «Poesías extranjeras», *La Diana*, 20, pp. 8-9.
- (6/10/1884): «Las poesías naturalistas de Goethe», *La Época*, [p. 3].
- (1885): *Llibret de versos*, Valencia: Teodor Llorente y Companyia, Editors, Imprenta de Doménech.
- (20/1/1895): «A la mar mediterránea», *La Gran Vía*, 82, [p. 6].
- (1906): *Poetas franceses del siglo XIX*, Barcelona: Montaner y Simón.
- (1908): *Leyendas de oro. Poesías de autores modernos vertidas en rima castellana. Segunda serie*, Valencia: Librería de Aguilar.
- Longellow [sic: Longfellow], H. W. (6/6/1907): «El salmo de la vida», traductor anónimo, «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- López Fernández-Cabezas, Nicolás María (15/9/1900): «Poetas almerienses», *Idearium* (Granada), I, 7, p. 125.
- López Jiménez, Luis (1989): «*Hernani* y otros dramas de V. Hugo en España. De la crítica de Larra a la versión de los Machado y Villaespesa», *Estudios de Investigación Franco-Española*, 2, pp. 81-91.
- López Núñez, José (11/10/1912): «Yo combato por la gloria», *La Correspondencia Militar*, [p. 1].
- Loumo, Noël (1886): *Vers de couleurs*, Paris: L. Vanier.
- Lucatelli, Luigi y Gil, Rodolfo (s. a.): *Il professore di inglese/El profesor de inglés*, Madrid: Revista de Educación Familiar/Librería y Casa Editorial Hernando.
- M. [nombre de pluma de Ramón de Mesonero Romanos] (17/7/1842): «Las traducciones o emborronar papel», *Semanario Pintoresco Español*, IV, 29, p. 228.
- Machado, Antonio (1903): *Soledades*, Madrid: Imprenta de A. Álvarez.
- (3/8/1903): «Antonio de Zayas. Joyeles bizantinos – Retratos antiguos», *El País* (Madrid), p. 2.
- (1907): *Soledades, galerías y otros poemas*, Madrid: Librería de Pueyo.

- Machado, Manuel (1907a): *Alma. Museo. Los Cantares*, Madrid: Librería de Pueyo.
- (1907b): [Réplica a la encuesta de E. Gómez Carrillo sobre «¿Qué es el modernismo?»], *El Nuevo Mercurio*, V, p. 337.
- (1911): *Apolo. Teatro pictórico*, Madrid: V. Prieto y Compañía.
- (1913): *La Guerra Literaria (1898-1914)*, Madrid: Imprenta Hispano-Alemana.
- (2007): *Antología poética*, Arturo Ramoneda (ed.), Madrid: Alianza Editorial.
- Maeterlinck, Maurice (1907): *Monna Vanna*, José Jurado de la Parra (trad.), Madrid: R. Velasco.
- Mainer, José Carlos (1988): «El modernismo domesticado», en José Carlos Mainer, *La doma de la quimera: ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 156-163.
- (2001): «La crisis de fin de siglo: la nueva conciencia literaria», en José Carlos Mainer (ed.) *Historia y crítica de la literatura española, 6/1. Modernismo y 98. Primer suplemento*, Barcelona: Crítica, pp. 5-15.
- Malefille, Feliciano [*sic*: Félicien Mallefille] (1/1/883): «La rosa y el ruiseñor», traductor anónimo, *La Diana*, 23, pp. 4-7.
- Malot, Hector (1890): *La mère*, Paris: G. Charpentier.
- Manferlotti, Stefano (2001): «Splendore e miseria della teoria: il caso della traduzione letteraria», in Giovanna Calabrò (a cura di), *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, Napoli: Liguori Editore, pp. 191-199.
- Mansberger Amorós, Roberto (1992): «Un parnasiano español bajo el signo de Heredia: Antonio de Zayas y Beaumont, Duque de Amalfi», *Revista de Literatura*, 54, 108, pp. 619-637.
- María* (6/6/1907): «Aire, aire...», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 4.
- Marín Hernández, David (2001): *La traducción al español de los esquemas métricos franceses en «Les Fleurs du mal» y sus repercusiones lingüísticas*, tesis doctoral dirigida por Francisco Ruiz Noguera, leída en la Universidad de Málaga en 2001, Málaga: Universidad de Málaga.
- (2007): *La recepción y traducción de «Les Fleurs du mal» en España*, Málaga: Miguel Gómez Ediciones.
- Marinetti, Filippo Tommaso (abril de 1909): «Fundación y Manifiesto del Futurismo», Ramón Gómez de la Serna (trad.), *Prometeo*, VI, pp. 65-73.
- (30/4/1919): «Canción del automóvil», Miguel Romero Martínez (trad.), *Grecia* (Sevilla), XIV, pp. 6-7.



- Marqués de Dos Hermanas [Matías de Velasco y Rojas] (7/10/1895): «Inventiva contra la ocasión (de Shakespeare)», *Pepita Jiménez*, 5, [p. 4].
- Marquina, Eduardo y Zulueta, Luis de (1898): «Arte poética», «Vendimias», «El esqueleto» y «La hostería» de Paul Verlaine, *Luz*, 8, p. 3.
- Marta (27/12/1906): «La caridad», «La vida en el hogar», *El Imparcial*, p. 3.
- Martí-Miquel, Jaime (7/10/1895): «La Nereida (de Alejandro Dumas, padre)», *Pepita Jiménez*, 5, [p. 4].
- Martín Infante, Antonio (2017): *Juan Ramón Jiménez y «El Grupo del Novecientos». Las relaciones literarias del primer modernismo español*, Huelva: Universidad de Huelva. Diputación de Huelva.
- Martínez Cachero, José María (1954): «El anti-modernismo del poeta Emilio Ferrari», *Archivum. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, IV, pp. 368-384.
- (1958): «Salvador Rueda y el modernismo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 24, pp. 41-61.
- (1983): «La actitud anti-modernista del crítico “Clarín”», *Anales de literatura española*, 2, pp. 383-398.
- (1990): «Modernismo no-exotista. ¿Cotidianismo, familiarismo, humildismo?», en Tomás Albaladejo, Javier Blasco y Ricardo de la Fuente (eds.), *El modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 93-104.
- Martínez Olmedilla, Augusto (1908): *Salvador Rueda. Su significación, su vida, sus obras*, Madrid: Gregorio Pueyo.
- Martínez Rücker, Cipriano (1897): *Bocetos líricos para piano*, Leipzig: Oscar Brandstetter.
- Martino, Pilar (2011a): «*Libro de los Cantares* de H. Heine, en traducción de Teodoro Llorente (1885)» en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*, Bern: Peter Lang, pp. 339-344.
- (2011b): «*Poesías* de H. Heine, en traducción de Teodoro Llorente (1908)» en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*, Bern: Peter Lang, pp. 351-359.
- Martos Jiménez, J. (16/9/1882): «Dignidad de la mujer» de Schiller, *La Diana*, 16, pp. 11-12.
- (1/2/1883): «Los dos genios (sueño fantástico, imitación de Hoffmann)», *La Diana*, 1, pp. 9-10.
- (22/6/1883): «La muerte de un ángel (J. P. Richter)», *La Diana*, 10, pp. 12-13.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich (2019): *Manifiesto Comunista*, Pedro Ribas (ed.), Madrid: Alianza.

- Marx, Karl und Engels, Friedrich (1848): *Manifest der Kommunistischen Partei*, London: Office der «Bildungs-Gesellschaft für Arbeiter».
- Masseau, Paola (2007a): *Aproximación teórica a la crítica de la traducción poética. Le Cimetière marin de Paul Valéry*, tesis doctoral dirigida por Fernando Navarro Domínguez, Alicante: Universitat d'Alacant.
- (2007b): «De la revista *La Diana* al portal de creación literaria y artística *El otro mensual/eldígoras.com*. Ejemplos de recepción de poemas franceses en España», en Fernando Navarro Domínguez, Miguel Ángel Vega Cernuda, Juan A. Albaladejo Martínez, Daniel Gallego Hernández y Miguel Tolosa Igualada (eds.), *La traducción: balance del pasado y retos del futuro*, Alicante: Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Alicante, Editorial Aguaclara, pp. 273-286.
- (2010): «Difusión de la poesía francesa en la prensa española (1868-1898)», en Marta Giné y Solange Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*, pp. 154-168.
- Mattioli, Emilio (1993): *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, Palermo: Aesthetica Prepint.
- Maurus [seudónimo de Luigi Natoli] y Gil, Rodolfo (s. a.): *Storie e leggende siciliane/Historias y leyendas sicilianas*, Madrid: Revista de Educación Familiar/Librería y Casa Editorial Hernando.
- Menarini, Piero (1982): «El problema de las traducciones en el teatro romántico español», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni, pp. 751-759.
- Mendès, Catulle (1863): *Philoméla*, Paris: J. Hetzel.
- (1876): *Les Poésies: Le Soleil de Minuit. Soirs moroses, Contes épiques, Intermède, Hespérus, Philoméla, Sonnets, Pantéleia, Pagode, Sérénades*, Paris: Sandoz et Fischbacher.
- (1889): *La vie sérieuse*, Paris: Joseph Ducher.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1885): [«Carta»], en Heinrich Heine, *El cancionero*, Juan Antonio Pérez Bonalde (trad.), Nueva York: s. i., [s. p.].
- (1886): «Carta-prólogo», en José Alcalá Galiano, *Poemas dramáticos de Lord Byron*, Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, pp. XV-XXXVI.
- (1982-1991): *Epistolario*, Manuel Revuelta Sañudo (ed.), I-XXIII, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Mesa, Enrique de (1906): *Tierra y alma*, Madrid: Imprenta Ibérica.

- Meschonnic, Henri (1973): *Pour la poétique II*, Paris: Gallimard.
- (1975): *Le signe et le poème*, Paris: Gallimard.
- (1982): *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris: Verdier.
- (1999): *Poétique du traduire*, Paris: Verdier.
- Mesonero Romanos, Ramón de (1881): *Tipos y caracteres. Bocetos de cuadros de costumbres (1843 a 1862) por el Curioso Parlante*, Madrid: Oficinas de *La Ilustración Española y Americana*.
- Mesquita, Marcelino (1921): *Envejecer*, Cristóbal de Castro (trad.), «La Novela Teatral», Madrid: Prensa Popular.
- Metken, Günter (1982): *Los prerrafaelistas. El realismo mágico y una torre de marfil en el siglo XIX*, Barcelona: Blume.
- Mickiewicz, Adam (1826): *Sonety Krymskie*, Moskwa: Nakładem Autora.
- Milton, John (2009): «Translation Studies and Adaptation Studies», en Anthony Pym and Alexander Perekrestenko (eds.), *Translation Research Projects 2*, Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, pp. 51-58.
- (2010): «Adaptation», in Yves Gambier and Luc Van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*, 1, pp. 3-6.
- Moja y Bolívar, Federico (16/12/1882): «Venecia» I, *La Diana*, 22, pp. 2-5.
- (1/1/1883): «Venecia» II, *La Diana*, 23, pp. 2-4.
- (16/1/1883): «Venecia» III, *La Diana*, 24, pp. 10-11.
- (1/3/1883): «La isla de Capri» I, *La Diana*, 3, pp. 5-7.
- (16/4/1883): «La isla de Capri» I, *La Diana*, 6, pp. 4-6.
- (8/6/1883): «Pompeya», *La Diana*, 9, pp. 6-9.
- (8/7/1883): «Nápoles», *La Diana*, 11, pp. 5-7, 10-11.
- (22/8/1883): «Roma», *La Diana*, 14, pp. 3-6.
- (8/9/1883): «Algo sobre Milán», *La Diana*, 15, pp. 6-7.
- (8/10/1883): «Vistazo a Génova», *La Diana*, 17, pp. 4-5.
- (8/1/1884): «Miguel Ángel y Rafael en Roma», *La Diana*, 23, pp. 3-5.
- Monte-Naken* [seudónimo de Léon van Montenaeken] (1879): *Rimes fútiles*, Paris: Librairie des Bibliophiles.
- Montesinos, José F. (1966): *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida de un esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas, 1800-1850*, Madrid: Castalia.

- Montis, Ricardo de (1901): «Necrológicas», *Almanaque del obispado de Córdoba para el año 1901*, Córdoba: Imprenta del *Diario de Córdoba*, pp. 125-127.
- (24/11/1907): «Impresiones de una lectura: *La poesía en el mundo*», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (25/3/1928): «El patriarca de las Letras Cordobesas don Guillermo Belmonte Müller», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (9/6/1929): «Dos casos curiosos de la vida de Guillermo Belmonte», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- (16/2/1930): «Necrológica», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- Montoto, Luis (1886): *Poesías*, Madrid: Librería de Fernando Fe.
- Montoto de Sedas, Santiago (30/5/1911): «Egoísmo y caridad (de Zanella)», *La Moda Elegante*, 20, p. 239.
- Moral, Carmen del (1974): *La sociedad madrileña, fin de siglo y Baroja*, Madrid: Ediciones Turner.
- (2001): *El Madrid de Baroja*, Madrid: Silex.
- Moréas, Jean (1884): *Les Syrtes*, Paris: [L. Vanier].
- (1891): *Le Pèlerin Passionné*, Paris: Léon Vanier.
- Moreno Hernández, Carlos (2005): «La historia literaria como instrumento documental para el traductor», en Consuelo Gonzalo García y Valentín García Yebra (eds.), *Manual de documentación para la traducción literaria*, Madrid: Arco Libros, pp. 23-44.
- Moretti, Franco (2015): «Conjeturas sobre la literatura mundial», en Franco Moretti, *Lectura distante*, Lilia Mosconi (trad.), Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 57-78.
- Morino, Angelo (2001): «Le mani sporche», in Giovanna Calabrò (a cura di), *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, Napoli: Liguori Editore, pp. 173-180.
- Mounin, Georges (1955): *Les belles infidèles*, Paris: Éditions de Cahiers du Sud.
- (1965): *Teoria e storia della traduzione (Traductions et Traducteurs)*, Einaudi: Torino, pp. 56-57.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves (1980): «Cartas de españoles a Edmondo De Amicis. Aportación al conocimiento de las relaciones hispano-italianas en la segunda mitad del siglo XIX», *Anuario de Estudios Filológicos*, 3, pp. 101-113.
- Murger, Henri (1851): *Scènes de la vie de jeunesse*, Paris: Michel Lévy Frères.
- (1852): *Scènes de la vie de bohème*, Paris: Michel Lévy Frères.
- (1860): «La ballade du désespéré», *Revue des Deux Mondes*, 2<sup>e</sup> période, 25, pp. 244-246.
- (16/7/1882): «Cómo se llega a ser colorista», traductor anónimo, *La Diana*, 12, pp. 11-13.

- Musset, Alfredo de (1876): *Rolla. Pequeño poema*, Ángel R. Chaves (trad.), Madrid: La España Editorial.
- (1915): *Lorenzaccio*, José Jurado de la Parra (trad.), Madrid: R. Velasco.
- Nasi, Franco (a cura di) (2001): *Sulla traduzione letteraria: Figure del traduttore, Studi sulla traduzione, Modi del tradurre*, Ravenna: Longo Editore.
- (2004): *Poetiche in transito: Sisifo e le fatiche del tradurre*, Milano: Medusa.
- Navarro, Cecilio (8/5/1883): «El réquiem del cuervo (de Erckmann Chatrian)», *La Diana*, 7, pp. 14-16.
- (8/6/1883): «La trenza negra (de Erckmann-Chatrion)», *La Diana*, 9, pp. 9-11.
- Navarro Reverter, Juan (1909): *Teodoro Llorente. Su vida y sus obras. Florilegio de sus poesías*, Barcelona: F. Granada y Compañía.
- Navarro y Rodrigo, Carlos (1893): *Notas dispersas (prosa y verso)*, Madrid: Imprenta, Fundición y Fábrica de tintas de los Hijos de J. A. García.
- Navas Ruiz, Ricardo (2000): *Poesía española. El siglo XIX*. Barcelona: Crítica.
- Nebot Nebot, Vicente José (2013-2014): *Antonio de Zayas. Poética y poesía parnasianas (1892-1902)*, tesis doctoral dirigida por Santiago Fortuño Llorens, Universitat Jaume I de Castelló.
- Negri, Ada (1896): *Tempeste*, Milano: Fratelli Treves.
- Nery, Alain (2005): «Foules violentes et violées dans *Les Contes cruels* de Villiers de L'Isle-Adam», dans Jean-Marie Paul (dir.), *La foule: mythes et figures*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 161-172.
- Nestor (16/2/1882): «Ecos de París», *La Diana*, 2, p. 12.
- (1/4/1882): «Ecos de París», *La Diana*, 5, p. 14.
- (16/6/1882): «Ecos de París», *La Diana*, 10, p. 14.
- (1/9/1882): «Ecos de París», *La Diana*, 15, p. 14.
- (16/9/1882): «Ecos de París», *La Diana*, 16, p. 15.
- (1/12/1882): «Ecos de París», *La Diana*, 21, pp. 14-15.
- (1/1/1883): «Ecos de París», *La Diana*, 23, p. 15.
- Niemeyer, Katharina (1992): *La poesía del Premodernismo español*, Madrid: CSIC.
- Nieto Ballester, Emilio (2008): «Sobre las voces *alpende, alipende, lipendi y achiperre*», *Revista de Filología Española*, LXXXVIII, enero-junio, pp. 209-218.
- Nietzsche, Friedrich (1900): *Así hablaba Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, Juan Fernández (trad. bajo seudónimo), Madrid: La España Editorial.

- (2019): *Más allá del bien y del mal*, Enrique Eidelstein (trad.), Barcelona: Ediciones Brontes.
- Nuez Caballero, Sebastián de la (1956): *Tomás Morales (su vida, su tiempo y su obra)*, Canarias: Universidad de la Laguna, I, pp. 146-147.
- Núñez de Arce, Gaspar (1875): *Gritos del combate. Poesías*, Madrid: Imprenta de T. Fortanet.
- (1879): *La selva oscura*, Madrid: Librería de Mariano Murillo/Librería de Fernando Fe, Imprenta de Fortanet, 4.<sup>a</sup> ed.
- Núñez de Prado, G. (1898): *Nebulosas. Poesías y artículos*, Córdoba: Imprenta y Librería del *Diario de Córdoba*.
- Núñez de Velasco (16/9/1882): «Adiós» de Musset, *La Diana*, 16, p. 7.
- Núñez Topete, Salomé (7/4/1922): «Comentarios acerca del velo», *Nuevo Mundo*, 1472, [p. 23].
- Ocampos Palomar, Emilio José (2017): «José de Siles y sus antologías de poesía traducida», en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción fragmentaria: su lugar en antologías y revistas (1898-1936)*, Madrid: Guillermo Escolar, pp. 107-119.
- (2018a): «Marcos Rafael Blanco Belmonte: construir una poética de lo humilde desde la traducción a la creación y viceversa», en Francisco Lafarga (ed.), *Creación y traducción en España (1898-1936). Protagonistas de una historia*, Kassel: Reichenberger, pp. 217-252.
- (2018b): «La leyenda y el orientalismo romántico de José Zorrilla en la poesía de Manuel Reina», en Ricardo de la Fuente Ballesteros, Ramón González y Beatriz Valverde Olmedo (eds.), *Zorrilla y la cultura hispánica*, Madrid: Wisteria, pp. 357-376.
- (2020a): «Traducción y poesía hacia el Modernismo en Guillermo Belmonte Müller», en José Manuel Goñi Pérez y Ricardo de la Fuente Ballesteros (eds.), *Poesía y traducción en el siglo XIX hispánico*, Berlin: Peter Lang, pp. 123-135.
- (2020b): «“Del salón en el ángulo oscuro” en el Modernismo. Un recorrido becqueriano», en Ricardo de la Fuente Ballesteros y José Manuel Goñi (eds.), *Desde el siglo XIX: reescrituras, traducciones, transmedialidad*, Valencia: Calambur, pp. 227-241.
- Octavio Picón, Jacinto (1895) «Prólogo», en Enrique Gómez Carrillo, *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas*, París: Garnier.
- Ojetti, Ugo y Gil, Rodolfo (s. a.): *La forza d'un nome/La fuerza de un nombre*, Madrid: Revista de Educación Familiar/Librería y Casa Editorial Hernando.
- Olmo Iturriarte, Almudena del y Díaz Castro, Francisco (2008): *Antología de la poesía modernista española*, Madrid: Castalia.

- Onís, Federico de (1934): *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid: Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando (S. A.).
- (2012): *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Alfonso García Morales (ed.), Sevilla: Renacimiento.
- O’Riordan, Patricia (1975): «¿Unas traducciones desconocidas de los hermanos Machado?», *Ínsula*, 344-345, p. 15.
- Orta Carrique, Estefanía (2017): «Francisco Villaespesa y su *Biblioteca de autores brasileños*: noticias y documentos inéditos», en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción fragmentaria: su lugar en antologías y revistas (1898-1936)*, Madrid: Guillermo Escolar, pp. 173-187.
- Ortega Munilla, José (16/3/1883): «El amor en París (impresiones del día primero de 1882)», *La Diana*, 4, p. 3
- (22/11/1883): «El diario del rey Kalakua», *La Diana*, 20, pp. 3-4.
- Ortega y Gasset, José (1983): «Miseria y esplendor de la traducción» (*La Nación*, Buenos Aires, mayo-junio de 1937), en *Obras completas*, V, Madrid: Alianza, pp. 433-452.
- Ortí Belmonte, Vicente (1934): «Impresiones de un viaje a Italia: Miguel Ángel como escultor, pintor y poeta», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 40, pp. 23-41.
- (1945): «Algunos datos sobre la vida de Belmonte y Müller», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 52, pp. 5-22.
- (1952a): «Espuma y cieno», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 67, pp. 69-97.
- (1952b): «Obeliscos y fosas», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 67, pp. 97-103.
- (1952c): «Viajes (Impresiones poéticas)», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 67, pp. 103-116.
- (1952d): «Poesías de asuntos diversos», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 67, pp. 117-134.
- (1952e): «Traducciones», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 67, pp. 134-177.
- (1952f): «Datos biográficos sobre Belmonte Müller [Dos cartas de Campoamor y una de Núñez de Arce]», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 67, pp. 191-193.

- (1964a): [Prólogo a *Sonetos de Miguel Ángel*], en Guillermo Belmonte Müller, *Sonetos de Miguel Ángel y Sonetos a Italia*, Córdoba: Real Academia de Córdoba, pp. 3-4.
- (1964b): «Datos biográficos», en Guillermo Belmonte Müller, *Sonetos de Miguel Ángel y Sonetos a Italia*, Córdoba: Real Academia de Córdoba, p. 49.
- (1971): «Prólogo», en Guillermo Belmonte Müller, *Poesías. Obra póstuma que recoge sus poesías religiosas, románticas y dedicadas*, Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, p. 6.
- (1973a): «Biografía de Belmonte y Müller», en Guillermo Belmonte Müller, *Espuma y cieno. Poesías de 1870 a 1886*, Córdoba: Diputación Provincial, pp. 9-26.
- (1973b): «Cartas de Lola R. de Tió», en Guillermo Belmonte Müller, *Espuma y cieno. Poesías de 1870 a 1886*, Córdoba: Diputación Provincial, pp. 81-113.
- (1975): «Prólogo», en Guillermo Belmonte Müller, *Obeliscos y fosas*, Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, p. 8.
- Ory, Eduardo de (1905): *Laureles y rosas*, Madrid: Librería de Fernando Fe.
- (1908): *La musa nueva. Selectas composiciones poéticas seleccionadas*, Zaragoza: Librería de Cecilio Gasca.
- (1909): *Desfile de almas (Sensaciones)*, Madrid: s. e.
- ([1916]): *Manuel Reina. Estudio biográfico seguido de numerosas poesías de este autor, no coleccionadas en sus libros*, Cádiz: Editorial «España y América».
- Osimo, Bruno (2002): *Manuale del traduttore*, Milano: Ulrico Hoepli Editore.
- Ossorio y Bernard, Manuel (1903): *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid: Imprenta de J. Palacios.
- Otero Toral, Manuel (1995): «Zorrilla, maestro del primer modernismo español», en Francisco Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Alfredo Mateos Paramio (coords.), *Actas del Congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 437-451.
- Oteyza, Luis de (1905): *Brumas*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de *El Liberal*.
- Pageux, Daniel-Henri (2010): «Presencia de la cultura francesa en *La España Moderna*», en Marta Giné y Solange Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*, Bern: Peter Lang, pp. 77-86.
- Palacio, Manuel del (octubre-noviembre de 1876): «Muertos que viven (Imitación de G. Carducci)», *Revista Contemporánea*, VI, pp. 364-365.
- (1877): «Primaveras (Imitación de G. Carducci)», en *Letra menuda. Prosa y versos*, Madrid: Oficinas de *La Ilustración Española y Americana*, pp. 201-203.



- (marzo-abril de 1877): «Primaveras (Imitación de Carducci)», *Revista Contemporánea*, VII, p. 23.
- (1/3/1882): «Los dos colegiales. Idilio realista (Imitación del italiano)», *La Diana*, 3, pp. 6-7.
- (1/12/1882): «Primaveras. Imitación de G. Carducci», *La Diana*, 21, p. 4.
- (16/2/1883): «A mi hija María», *La Diana*, 2, p. 3.
- (8/10/1883): «En pleno otoño (imitación de G. Carducci)», *La Diana*, 17, p. 3.
- (8/11/1883): «Muertos que viven (imitación de G. Carducci)», *La Diana*, 19, p. 4.
- (1884): «A muchos poetas hueros. Imitación de G Carducci», en *Melodías íntimas. Sonetos, cantares y coplas*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, p. 153.
- Palacio, Manuel del y Besi, Alessio (16/4/1883): «Foedericis Arca», *La Diana*, 6, p. 4.
- Palacios, Miguel de (24/3/1895): «Canción (de Víctor Hugo)», *La Gran Vía*, 91, [p. 9].
- Palau, Melchor de (1896): *Acontecimientos literarios. Impresiones y notas bibliográficas. 1895*, Madrid: Imprenta y Litografía del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús.
- Palau y Dulcet, Antonio (1954): *Manuel del Libro Hispano-Americano*, VII, Barcelona: Librería Palau.
- (1957): *Manuel del Libro Hispano-Americano*, X, Barcelona: Librería Palau.
- Palencia, Ceferino (1884): *El guardián de la casa. Comedia en tres actos y en verso*, Madrid: Florencio Fiscowich, 6.<sup>a</sup> ed.
- Palenque, Marta (1987): «América como milagro en la obra poética de Salvador Rueda», en Bibiano Torres Ramírez y José Jesús Hernández Palomo (coords.), *Andalucía y América en el siglo XX: Actas de las VI Jornadas de Andalucía y América (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo 1986)*, II, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, CSIC, pp. 15-44.
- (1990a): *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900)*, Sevilla: Alfar.
- (1990b): *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español. «La Ilustración Española y Americana» (1869-1905)*, Sevilla: Alfar.
- (1991): *Auras, gritos y consejos. Poesía española (1850-1900)*, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.
- (1993a): «Introducción», en Salvador Rueda, *El ritmo*, Exeter: University of Exeter Press, pp. V-XLIX.

- (1993b): «Of *Ruidos y Quimeras*: Zorrilla and the new poetic generations», en Richard A. Cardwell y Ricardo Landeira, (eds.), *José Zorrilla: centennial readings*. Nottingham: University of Nottingham, pp. 115-132.
- (1998a): «Prensa y creación literaria durante la Restauración (1874-1902)», en Leonardo Romero Tobar (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (II)*, Madrid: Espasa, pp. 59-73.
- (1998b): «*Prosas profanas* y la poesía española finisecular: modernismo, antimodernismo, rubendarismo», en Alfonso García Morales (ed.), *Rubén Darío. Estudios en el centenario de «Los raros» y «Prosas profanas»*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 145-164.
- (1998c): «La recepción del drama romántico francés: Hugo y Dumas en los escenarios sevillanos (1835-1845)», *Revista de Literatura*, LX, 119, pp. 131-152.
- (2001): «*La Gran Vía* durante la dirección de Salvador Rueda (Diciembre 1894-Septiembre 1895), y la renovación poética finisecular: índice de las composiciones poéticas», *Philologia hispalensis*, 15, 1, pp. 227-239.
- (2002): «Salvador Rueda, director de *La Gran Vía* (1894-1895) y la renovación poética finisecular», *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, 15, 1, pp. 31-54.
- (2004): «Historia, Antología, Poesía: la poesía española del siglo XX en las antologías generales (1908-1941)», en Leonardo Romero Tobar (ed.), *Historia literaria/Historia de la literatura*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 313-367.
- (2008): «Salvador Rueda en el decurso de la lírica española (Con tres cartas de Rueda a Marinetti en torno al verso libre)», en Salvador Montesa Peydró (coord.), *Salvador Rueda y su época, autores, géneros y tendencias*, Málaga: AEDILE, pp. 91-124.
- (2009): «Ensayo preliminar», en Emilio Carrere, *La Corte de los Poetas. Florilegio de Rimas Modernas*, Marta Palenque (ed.), Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. XI-LXXXIX.
- (2010): «La recepción del prerrafaelismo en la “gente vieja” a través de la prensa (1880-1898)», en Marta Giné y Solange Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*, Bern: Peter Lang, pp. 405-428.
- (2011): «El *hada verde* en la poesía modernista. Algunos ejemplos españoles», *Salina*, 25, pp. 121-132.
- (2013): «El *Almanaque de la Ilustración*. Un bello regalo de signo extranjero», en Marta Giné Janer, Marta Palenque y José Manuel Goñi Pérez (eds.), *La recepción de la cultura extranjera en «La Ilustración Española y Americana» (1869-1905)*, Berlin: Peter Lang, pp. 195-216.

- (2019): «*La Bohème. Escenas de la vida bohemia*, de Henry Murger, en traducción de Francisco Casanovas», en *Portal Biblioteca de Traducciones Españolas*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 1-14.
- Palenque, Marta y Giné, Marta (2018): «El poeta hispano-belga Léon van Montenaeken», *Çédille, revista de estudios franceses*, 14, pp. 477-507.
- Palenque, Marta y Orta Carrique, Estefanía (2018): «Entre la admiración y el plagio: Francisco Villaespesa y la traducción», en Francisco Lafarga (ed.), *Creación y traducción en España (1898-1936). Protagonistas de una historia*, Kassel: Reichenberger, pp. 253-284.
- Palmerín de Oliva* [seudónimo de Luis Ruiz Contreras] (15/4/1899): «El jardín de los poetas», *Revista Nueva*, 7, pp. 330-332.
- Palomo Vázquez, María del Pilar (2014): «Las revistas femeninas españolas del siglo XIX. Reivindicación, literatura y moda», *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 190, 767, pp. 1-8.
- Pappas, Luke Theodore (1970): *Breve biografía de Salvador Rueda con sus cartas inéditas dirigidas a su primo*, Charleston: The Citadel, The Military College of South Carolina.
- Pardo Bazán, Emilia (1886): *San Francisco de Asís (siglo XIII)*, París: Garnier.
- (febrero de 1890): «Últimas modas literarias», *La España Moderna*, XIV, Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, pp. 159-175.
- (28/8/1916): «La vida contemporánea», firmado como «La Condesa de Pardo Bazán», *La Ilustración Artística*, p. 554.
- Parker, Adelaide y Peers, E. Allison (1933): «The influence of Victor Hugo on Spanish Poetry and Prose Fiction», *Modern Language Review*, 28, 1, pp. 50-61.
- Pascua Febles, Isabel (1999): «La adaptación y la traducción en los textos literarios infantiles: su deslinde», en Miguel Ángel Vega Cernuda y Rafael Martín-Gaitero (eds.), *Lengua y cultura. Estudios en torno a la traducción*, Madrid: Universidad Complutense, pp. 651-656.
- Pascual, Pedro (1994): *Escritores y editores en la Restauración canovista (1875-1923)*, II, Madrid: Ediciones de La Torre.
- Paso, Manuel (1886): *Nieblas*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de P. Núñez.
- Paz, Octavio (1971): *Traducción: literatura y literariedad*, Barcelona: Tusquets.
- (1991): *El signo y el garabato*, Barcelona: Seix Barral (1.<sup>a</sup> ed.: México, Joaquín Mortiz, 1973).

- Paz de Castro, Elena de (2018): «La lectura de Galdós en Italia», en Yolanda Arencibia, Germán Gullón, Victoria Galván González et al. (eds.), *La hora de Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 818-832.
- Pegenaute, Luis (2004a): «La época realista y el Fin de siglo», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca: Ambos Mundos, pp. 397-478.
- (2004b): «Las versiones teatrales o “el furor traductoresco”», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, *Historia de la traducción en España*, Ambos Mundos: Salamanca, pp. 359-378.
- (2006): «La recepción crítica de Shakespeare en España a través de la obra de Victor Hugo», en Àngels Santa y Francisco Lafarga (eds.), *Alexandre Dumas y Victor Hugo: viaje de los textos y textos del viaje*, Lleida: Pagès Editors-Universitat de Lleida, pp. 81-96.
- (2013): «Escritores traductores y traductores escritores. Un aspecto olvidado de la historia literaria», en Pilar Martino Alba, Juan A. Albaladejo Martínez y Martha Pulido (eds.), *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda*, Madrid: Dykinson, pp. 103-118.
- (2015): «Del Romanticismo inglés a la Renaixença valenciana: Byron traducido por Vicente W. Querol y Teodoro Llorente (1863)» en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Varia lección de traducciones españolas*, Madrid: Ediciones del Orto, pp. 131-141.
- (2020): «Poética de la traducción poética en el siglo XIX español», en José Manuel Goñi Pérez y Ricardo de la Fuente Ballesteros (eds.), *Poesía y traducción en el siglo XIX hispánico*, Berlin: Peter Lang, pp. 13-34.
- Pellicer, Julio (1897): «Para Cipriano Martínez Rücker», en Julio Pellicer, *Pinceladas. Con una carta-prólogo de Manuel Reina y versos de Salvador Rueda*, Córdoba: Imprenta La Puritana, pp. 159-162.
- Peña, Pedro J. de la (1989): *El feísmo modernista*, Madrid: Hiperión.
- Pérez Bonalde, J. A. (14/12/1880): «Insomnio» de Heine, *La Moda Elegante*, 6, p. 376.
- (14/10/1890): «Los tres amores (traducción de Uhland)», *La Moda Elegante*, 38, p. 455.
- Pérez de Ayala, Ramón (1904): *La paz del sendero*, Madrid: Librería de Fernando Fe.
- Pérez de Guzmán, Juan (16/2/1882): «El club y los clubs en Londres» I, *La Diana*, 2, pp. 9-11.
- (1/3/1882): «El club y los clubs en Londres» II, *La Diana*, 3, pp. 10-12.
- (1892): *La rosa. Manojó de la poesía castellana formado con las mejores producciones líricas consagradas a la Reina de las Flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII Y XIX por los poetas de los dos mundos*, II, Madrid: Imprenta y fundición de M. Tello.

- Pérez de Siles y Prado, Agustín y Aguilar y Cano, Antonio (1874): *Apuntes históricos de la villa de Puente Genil*, Sevilla: Imprenta de Gironés y Orduña.
- Pérez Escrich, Enrique (1864): *El frac azul. Episodios de un joven flaco*, Madrid: Establecimiento tipográfico-literario de Manini Hermanos.
- (1875-1897): *El frac azul*, Madrid: Imprenta y Librería de Miguel Guijarro.
- Pérez Estrada, Rafael (1985): «Adornos, luces y sombras en la vida y en la obra de Salvador Rueda», en Salvador Rueda, *Friso poético*, Rafael Pérez Estrada (ed.), Granada: Biblioteca de la Cultura Andaluza, pp. 9-50.
- Pérez Romero, Carmen (2009): *Juan Ramón Jiménez: ecos y traducciones*, Moguer: Fundación Juan Ramón Jiménez.
- Pérez-Poiré, Margarita (1966): «Manuel Reina y Montilla, primera voz modernista en España», *Boletín de la Biblioteca Nacional de México*, 17, pp. 73-88.
- Perinat, Adolfo y Marrades, María Isabel (1980): *Mujer, prensa y sociedad en España (1800-1939)*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Perteghella, Manuela (2008): «Adaptation: “bastard child” or critique? Putting terminology centre stage», *Journal of Romance Studies*, 8, 3, pp. 51-65.
- Phillips, Allen W. (1985): «Algo más sobre la bohemia madrileña: testigos y testimonios», *Anales de Literatura Española*, 4, pp. 327-362.
- (1986-1987): «Treinta años de poesía y bohemia (1890-1920)», *Anales de Literatura Española*, 5, Alicante: Universidad de Alicante, Secretariado de Publicaciones, pp. 377-424.
- (1986): «La poesía española (1905: 1930) en algunas antologías de la época», *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 24, pp. 3-38.
- (1999): *En torno a la bohemia madrileña (1890-1925). Testimonios, personajes y obras*, Madrid: Celeste.
- Pierre Loti* [seudónimo de Julien Viaud] (1886): *Pêcheur d'Islande*, Paris: Calmann-Lévy.
- (1916): *La hyène enragée*, Paris: Calmann-Lévy.
- Pinello, Ambra (2020): «Las traducciones de Carducci en la revista *La España moderna* (1889-1914)», en José Manuel Goñi Pérez y Ricardo de la Fuente Ballesteros (eds.), *Poesía y traducción en el siglo XIX hispánico*, Berlin: Peter Lang, pp. 267-277.
- Pinzón W., Nicolás (22/7/1883): «Damaetas (de Víctor Hugo)», *La Diana*, 12, pp. 10-11.
- Piñeyro, Enrique (1883): *Poetas famosos del siglo XIX*, Madrid: Librería Gutenberg.
- Pirandello, Luigi (1919): *E domani, lunedì... Novelle*, Milano: Fratelli Treves Editori.

- Pirandello, Luigi y Gil, Rodolfo (s. a.): *La bambola/La muñeca*, Madrid: Revista de Educación Familiar/Librería y Casa Editorial Hernando.
- Pitre-Chevalier* [seudónimo de Pierre-Michel-François Chevalier] (1/10/1882): «El collar de una reina. Monografía de la perla», traductor anónimo, *La Diana*, 17, pp. 11-13.
- Poe, Edgar Allan (s. a.): *Historias extraordinarias. Con un prólogo de Carlos Baudelaire*, Enrique Leopoldo de Verneuil (trad.), Barcelona: Maucci.
- (1/6/1882): «Los anteojos», traductor anónimo, *La Diana*, 9, pp. 10-13; nombre del autor original españolizado: Edgardo Pöe.
- (16/6/1882): «Los anteojos» II, traductor anónimo, *La Diana*, 10, pp. 11-13; nombre del autor original españolizado: Edgardo Pöe.
- (1/7/1882): «Los anteojos» III, traductor anónimo, *La Diana*, 11, pp. 12-13; nombre del autor original españolizado: Edgardo Pöe.
- (1/8/1882): «Eleonora», traductor anónimo, *La Diana*, 13, pp. 12-13; nombre del autor original españolizado: Edgardo Pöe.
- (1/2/1883): «El cadáver acusador», traductor anónimo, *La Diana*, 1, pp. 11-14; nombre del autor original españolizado: Edgardo Pöe.
- (16/4/1883): «El retrato ovalado», Ismael Rivas (trad.), *La Diana*, 6, p. 9; nombre del autor original españolizado: Edgardo Pöe.
- (14/3/1885): «El retrato», traductor anónimo, *La Moda Elegante*, 10, p. 78.
- ([1940]): *El doble asesinato de la calle Morgue. El escarabajo de oro. El misterio de María Roget*, Manuel Vallvé (trad.), Barcelona: Maucci.
- Poggioli, Renato (1959): «The Added Artificer», in Reuben Arthur Brower (ed.), *On Translation*, Cambridge, Mass.: Harvard U. P., pp. 137-147.
- [Polier de Bottens, Elisabeth] (1802): *Carolina de Lichtfield. Puesta en castellano por D. F. D. O.*, Felipe David y Otero (trad.), Madrid: Imprenta Real.
- Polizzi, Assunta (2013): «El humorismo en el discurso periodístico: la «Crónica general» (1884-1905) de José Fernández Bremón», en Marta Giné Janer, Marta Palenque y José Manuel Goñi Pérez (eds.), *La recepción de la cultura extranjera en «La Ilustración Española y Americana»*, Bern: Peter Lang, pp. 51-64.
- (2015): «Edmondo De Amicis y Hermenegildo Giner de los Ríos: la traducción de *Cuore* dentro de una constante relación intelectual», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Creación y traducción en la España del siglo XIX*, Bern: Peter Lang, pp. 367-380.

- (2016): «Pensamiento y traducción en la obra de Hermenegildo Giner de los Ríos», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Autores traductores en la España del siglo XIX*, Kassel: Reichenberger, pp. 442-459.
- Ponzio, Augusto (2005): *Testo come ipertesto e traduzione letteraria*, Rimini: Guaraldi.
- Porena, Ida (2001): «Note in margine alla traduzione poetica», in Giovanna Calabrò (a cura di), *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, Napoli: Liguori Editore, pp. 219-226.
- Porro Herrera, María José (1996a): «Familia de Montis: revelaciones de un inventario (II)», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 130, pp. 225-243.
- (1996b): «Narrativa en Córdoba, Jaén y Málaga en el siglo XIX», en María José Porro Herrera (coord.), *El siglo XIX literario en las prensas de Córdoba, Jaén y Málaga. Estudio y aproximación bibliográfica*, Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, pp. 63-109.
- (2007): «Sacrificios, de Benavente: entre el manuscrito regalado a Reina y el texto publicado», en María José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*, Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 253-316.
- Portillo, Bruno y Vázquez de Aldana, Enrique (1914): *Antología de poetas andaluces*, Huéscar (Granada): Imprenta de Sucesores de Rodríguez García.
- Posada, Adolfo (16/3/1883): «Emilio Zola», *La Diana*, 4, pp. 10-11.
- (16/4/1883): «Emilio Zola. II», *La Diana*, 6, pp. 7-9.
- Posada, Alfonso (1983): *Fragmentos de mis memorias*, Emilio Alarcos Llorach (pról.), Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Prados y López, Manuel (1941): *Salvador Rueda, el poeta de la raza. Su vida y obra*, Málaga: Imprenta Zambrana.
- Prat, Ignacio (1978): *Poesía modernista española*, Madrid: Cupsa Editorial.
- Praz, Mario (2018): *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano: Mondadori (1.<sup>a</sup> ed.: 1930).
- Prévost d'Exiles, Antoine François (1946): *Manon Lescaut*, Cristóbal de Castro (trad.), Madrid: Aguilar.
- Procházka, Vladimír (1964): «Notes on Translating Technique», en Paul L. Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics Literary Structure and Style*, Washington: Georgetown UP, pp. 93-112.
- Proust, Marcel (1920): *Le Côté de Guermantes*, I, Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française.

- (1927): *A la recherche du temps perdu. Tome VIII. Le temps retrouvé*, Paris: Gallimard.
- Puskhine [Aleksandr Pushkin] (1/12/1882): «El pistoletazo», traductor anónimo, *La Diana*, 21, pp. 13-14.
- (16/12/1882): «El pistoletazo», traductor anónimo, *La Diana*, 22, pp. 13-15.
- Quiles Faz, Amparo (1996): *Epistolario de Salvador Rueda: 1. Ciento treinta y una cartas autógrafas del poeta (1880-1932)*, Málaga: Arguval.
- (2004): *Salvador Rueda en sus cartas (1886-1933)*, Málaga: AEDILE.
- (2005): «De Benaque a Grecia: Salvador Rueda y la antigüedad clásica», en Fernando Wulff Alonso, Rafael Chenoll Alfaro e Isabel Pérez López (eds.), *La tradición clásica en Málaga (siglos XVI-XXI)*, Málaga: Diputación de Málaga, pp. 279-296.
- (2008a): «“Mi estética”: la visión poética de Salvador Rueda en 1917», en Salvador Montesa Peydró (coord.), *Salvador Rueda y su época, autores, géneros y tendencias*, Málaga: AEDILE, pp. 125-148.
- (2008b): «Salvador Rueda en México (1916-1917)», *Actas del VIII Congreso de Caminería Hispánica*, II, Madrid, Pastrana (Guadalajara): Ministerio de Fomento, Cedex-Cehopu, CSIC y Patrimonio Arcipreste de Hita, pp. 1-15.
- (2010): *Estudios sobre Salvador Rueda*, Málaga: Editorial Sarriá.
- (2017): «Entre las dos orillas: Salvador Rueda en Argentina (1913)», *TSN. Transatlantic Studies Network*, 4, Málaga: Universidad de Málaga, pp. 1-9.
- R. A. (enero-febrero-marzo de 1890): «Boletín bibliográfico» [Anuncio de *El galán de la gobernadora*], *Revista Contemporánea*, LXXVII, pp. 447-448.
- (abril-mayo-junio de 1890): «Boletín bibliográfico» [Anuncio de *Madre*], *Revista Contemporánea*, LXXVIII, pp. 447-448.
- Ramonedá, Arturo (2007): «Introducción», en Manuel Machado, *Antología poética*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 7-56.
- Re, Lucia (2002): «D’Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt: il rapporto autore/attrice fra decadentismo e modernità», *MLN*, 117, 1, enero, pp. 115-152.
- Redel, Enrique (1893): *El aire libre*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe.
- (12/12/1896): [Reseña a *Guajiras, cantares y pensamientos*], *Diario de Córdoba*, [p. 2].
- (1897): *Obras literarias*, I, Madrid: Imprenta y Librería del *Diario*.
- (1899): *Obras literarias*, II, Madrid: Imprenta y Librería del *Diario*.
- (15/11/1907): «El milagro de las rosas (cantilena métrica en el estilo de las jácara populares, original del ilustre escritor portugués Xavier da Cunha)», *La Alhambra. Revista*



- quincenal de Artes y Letras*, 232, Granada: Tipografía Litografía de Paulino Ventura Traveset, pp. 486-487.
- Reina, Juan (1/4/1882): «El determinismo estético», *La Diana*, 5, pp. 11-13.
- Reina López, Santiago (1985): *Manuel Reina y su época*, Córdoba: Diputación de Córdoba.
- (2005a): *Manuel Reina Montilla. Biografía*, Córdoba: Diputación de Córdoba.
- (2005b): *Manuel Reina: Catalogación completa de su obra. Análisis de su poesía en el tránsito al Modernismo*, Córdoba: Diputación de Córdoba.
- (2005c): «Introducción», en *La Diana*, ed. facsimilar, Córdoba: Diputación de Córdoba.
- (2007): «Historia de *La Diana*, revista madrileña de Manuel Reina», en María José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*, Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 123-145.
- Revilla, Manuel de la (1875): *Dudas y tristezas. Poesías*, Madrid: Imprenta de Medina y Navarro.
- Rey, José Luis (2007): «Manuel Reina a la luz de Juan Ramón Jiménez», en María José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*, Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 241-252.
- Ribbans, Geoffrey (1957): «La influencia de Verlaine en Antonio Machado (con nuevos datos sobre la primera época del poeta)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 91-92, julio-agosto, pp. 180-201.
- Richepin, Jean (1877): *Les Caresses*, Paris: Georges Decaux.
- Rimbaud, Arthur (1891): *Reliquaire*, Paris: L. Genonceaux, Editeur.
- Rioja, A. P. (8/11/1883): «El fondo y la superficie. Bosquejo dramático inspirado en Balzac», *La Diana*, 19, pp. 8-10.
- Ríos y Guzmán, Fernando de los (1933): «Tres cartas inéditas de Salvador Rueda», *Boletín de la Academia Sevillana de Buenas Letras*, 63, pp. 33-35.
- Ríos y Rosas, Antonio de los (16/2/1882): «A Lisboa», *La Diana*, 2, p. 7.
- (1/6/1882): «A Porcia. Traducción de Marcial», *La Diana*, 9, p. 5.
- Rivas y Calderón, Ismael (8/5/1883): «Edgardo Poe. Boceto literario», *La Diana*, 7, pp. 12-14.
- Robinson, Douglas (1998): «Imitation», in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, pp. 111-112.
- Rodao, José (1914): *Mis chiquillos y yo*, Segovia: Antonio San Martín.
- Rodenbach, Georges (1891): *Le règne du silence*, Paris: Bibliothèque-Charpentier.
- (1896): *Les vies encloses*, Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle.

- Rodríguez Jiménez, Antonio (1990): «Cipriano Martínez Rücker. La música... desde Córdoba», *El Pregonero*, 85, diciembre, p. 12.
- Rodríguez Monroy, Amalia (1994): «De la traducción como mestizaje: hacia la descolonización del texto cultural», *La Torre* (Universidad de Puerto Rico), VIII, 31, pp. 285-307.
- (1999): *El saber del traductor. Hacia una ética de la interpretación*, Barcelona: Montesinos.
- (2001): «La traducción como transculturación: Edgar Poe y el Fin de siglo», en Luis Pegenaute (ed.), *La traducción en la Edad de Plata*, Barcelona: PPU, pp. 271-282.
- Rodríguez Sánchez, Tomás (1994): *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Roig Castellanos, Mercedes (1977): *La mujer y la prensa: desde el siglo XVII a nuestros días*, Madrid: s. e. (autoedición).
- Roldán Ruiz, Amalia y Valenzuela Jiménez, Rafaela (1987): «La mujer finisecular y su reflejo en la obra de Manuel Reina, en Guillermo Carnero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba: Diputación Provincial, pp. 441-445.
- Rollinat, Maurice (1883): *Les Névroses*, Paris: G. Charpentier.
- Romani, Werther (1973): «Note metodologiche intorno a traduzioni cinquecentesche», in *La traduzione: saggi e studi*, Trieste: Lint, p. 391.
- Romero Tobar, Leonardo (2007): «Valera y la juventud intelectual: el poeta Manuel Reina», en María José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*, Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 103-121.
- Ruiz Casanova, José Francisco (2000): *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid: Cátedra.
- (2005): «La escritura del traductor», en José Francisco Ruiz Casanova et al., *De Poesía y Traducción*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 7-45.
- (2007): «Antología y canon literario», en José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos: Poética de la antología poética*, Madrid: Cátedra, pp. 141-161.
- (2011): *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*, Madrid, Cátedra.
- (2018): *Ensayo de una historia de la traducción en España*, Madrid: Cátedra.
- (2020): «Siglo XIX: Sucinta panorámica de la traducción poética en lengua española (y algunos casos notables y curiosos)», en José Manuel Goñi Pérez y Ricardo de la Fuente

- Ballesteros (eds.), *Poesía y traducción en el siglo XIX hispánico*, Berlin: Peter Lang, pp. 35-45.
- Ruiz de Almodóvar, Gabriel (1891): *Salvador Rueda y sus obras*, Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández.
- Ruiz López, Rafael (15/11/1907): «La poesía en el mundo», *Diario de Córdoba*, [p. 1].
- Ruiz Pérez, Pedro (2007): «Algunas notas sobre Reina, entre tradición y modernidad», en María José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*, Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 357-372.
- Rusiñol, Santiago (1905): *La noche del amor*, José Jurado de la Parra (trad.), Madrid, R. Velasco.
- S. C. (8/7/1883): «Del amor a la patria», *La Diana*, 11, pp. 13-15.
- Sáez Martínez, Begoña (2004): *Las sombras del Modernismo: una aproximación al Decadentismo en España*, València: Diputació de València.
- Said, Edward (2002): «Peregrinos y peregrinaciones: británicos y franceses», en Edward Said, *Orientalismo*, Barcelona: DeBolsillo, pp. 230-268.
- Saint Victor, Paul de (7/10/1895): «De “Hombres y Dioses”: La Venus de Milo», sin firma del traductor, *Pepita Jiménez*, 5, [p. 4].
- Sainz Cidoncha, Carlos (1976): *Historia de la Ciencia Ficción en España*, Madrid: Organización Sala Editorial.
- Sainz de Robles, Federico (1953): *Ensayo de un diccionario de la literatura, Tomo II: Escritores españoles e hispanoamericanos*, Madrid: Aguilar.
- Saiz, María Dolores (1998): «La prensa madrileña en torno a 1898», *Historia y Comunicación Social*, 3, pp. 195-200.
- Salinas, Pedro (1941): «El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus», en Pedro Salinas, *Literatura española. Siglo XX*, México: Editorial Séneca, pp. 15-41.
- Salvatori, Fausto y Gil, Rodolfo (s. a.): *Nell'ora desolata/En la hora del hastío*, Madrid: Revista de Educación Familiar/Librería y Casa Editorial Hernando.
- Sánchez Fernández, Ascensión (1991): *La cultura española desde una provincia: Córdoba (1850 a las Vanguardias)*, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- (1996): «La poesía en el siglo XIX en Córdoba, Jaén y Málaga», en María José Porro Herrera (coord.), *El siglo XIX literario en las prensas de Córdoba, Jaén y Málaga. Estudio y aproximación bibliográfica*, Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, pp. 9-40.

- Sánchez Martínez, Andrés (2016): «Visiones míticas y desmitificación: la figura de Salomé en el Modernismo hispánico», *Castilla. Estudios de Literatura*, 7, 623-651.
- Sánchez Pesquera, Miguel (25/9/1873): «A Guillermo Belmonte Müller, en la muerte de su hermana», *La Lira Española*, XXII, pp. 3-4.
- (1915): *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, I, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- (1916): *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, II, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- (1917): *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, III, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- (1918): *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, IV, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- (1922): *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, V, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- (1923): *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, VI, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- (1924): *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, VII, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel (2008): *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*, Gijón: Trea.
- Sancho Sáez, Alfonso y Sancho Rodríguez, María Isabel (1991): *Poesía giennense del siglo XIX*, Jaén: Diputación de Jaén.
- Sanders, Julie (2006): *Adaptation and Appropriation*, London/New York: Routledge.
- Santoyo, Julio César (1995): «La traducción literaria: siete axiomas», en C. Valero Garcés (ed.), *Cultura sin fronteras. Encuentros en torno a la traducción*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, pp. 9-24.
- Sawa, Alejandro (1887): *Declaración de un vencido*, Madrid: Administración de la Academia.
- Schiller, Friedrich (1795): *Musen-Almanach für das Jahr 1796*, Neustrelitz: Michaelis.
- (1/12/1882): «El paseo bajo los tilos», traductor anónimo, *La Diana*, 21, pp. 6-7.
- Schleiermacher, Friedrich (2000): *Sobre los diferentes métodos de traducir*, Valentín García Yebra (trad.), Gredos: Madrid 2000.
- Schmitz, Sabine y Bernal Salgado, José Luis (coords.) (2003): *Poesía lírica y Progreso tecnológico*, Madrid: Iberoamericana.

- Scholl, Aureliano (1/3/1883): «Ser invisible», traductor anónimo, *La Diana*, 3, p. 10.
- Schulman, Ivan A. y Picon Garfield, Evelyn (1986): *Poesía modernista hispanoamericana y española (Antología)*, Madrid: Taurus.
- Scott, Walter (1943): *Lucía de Lammermoor*, Cristóbal de Castro (trad.), Madrid: Aguilar.
- Segundo, Juan (1914): *El poema de los besos, Juan de Avilés* [seudónimo de Carlos Fernández Shaw] (trad.), Madrid: Tipografía Artística.
- Segura, Isabel y Selva, Marta (1984): *Revistes de dones (1846-1935)*, Barcelona: Edhasa.
- Segura de la Garmilla, Ramón (1922): *Poetas españoles del siglo XX*, Madrid: Librería Fernando Fe.
- Seoane, María Cruz (1996): *Historia del periodismo en España. 2. El siglo XIX*, Madrid: Alianza.
- Seoane, María Cruz y Saiz, María Dolores (1996): *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1893-1936*, Madrid: Alianza.
- Severino (16/12/1911): «Sección bibliográfica», *La Hormiga de Oro. Ilustración Católica*, 50, p. 199.
- Shaw, Donald Leslie (1973): *Historia de la Literatura Española: El siglo XIX*, Madrid: Ariel.
- Sighele, Escipión (1921): *Eva moderna*, Cristóbal de Castro (trad.), Madrid: Calpe.
- Silvestre, Armand (1866): *Rimes neuves et vieilles*, Paris: E. Dentu Libraire-Éditeur.
- (1878): *La Chanson des heures. Poésies nouvelles (1874-1878)*, Paris: G. Charpentier.
- (22/10/1892): «La elección de un yerno», traductor anónimo, *La Caricatura*, 14, [p. 6].
- (5/11/1892): «La diligencia y el ferrocarril», traductor anónimo, *La Caricatura*, 16, p. 10-12.
- Simón Díaz, José (ed.) (1988): *La prensa española durante el siglo XIX. I Jornadas de especialistas en prensa regional y local*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Simón Palmer, María del Carmen (1975): «Revistas españolas femeninas del siglo XIX», en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo, I*, Gran Canaria: Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, pp. 401-446.
- (1993): *Revistas femeninas madrileñas*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Sobejano, Gonzalo (1967): «Épater le bourgeois en la España literaria de 1900», en *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid: Gredos, pp. 178-223.
- Sociedad de Autores Españoles (1913): *Catálogo General*, Madrid: R. Velasco.
- Soiza Reilly, Juan José de (26/2/1917): «El alma loca de Salvador Rueda», *La Información* (Méjico), p. 3.

- Soto Hall, Máximo (1893): *Dijos y bronces*, Salvador Rueda (pról.), Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández.
- Sousa Viterbo, Francisco Marques de (1870): *Rosas e Nuvens*, Porto: Imprensa Portuguesa.
- Stecchetti [Lorenzo Stecchetti, seudónimo de Olindo Guerrini] (1898): *Póstuma*, José Jurado de la Parra (trad.), Madrid: Fortanet.
- Steiner, George (1975): *After Babel. Aspects of Language and Translation*, New York/London: Oxford University Press.
- Sully Prudhomme, René François Armand (1866): *Les Épreuves*, Paris: Alphonse Lemerre.
- (1869): *Les solitudes*, Paris: Alphonse Lemerre.
- ([1872]): *Poésies. Stances et poèmes (1865-1866)*, Paris: Alphonse Lemerre.
- (1872): *Poésies (1866-1872). Les Épreuves, Les Écuries d'Augias, Croquis italiens, Les Solitudes, Impressions de la Guerre*, Paris: Alphonse Lemerre.
- Suplemento al catálogo de las obras que son propiedad de El Cosmos Editorial* (1890), Madrid: El Cosmos Editorial.
- Swinburne, Algernon Charles (1866): *Poems and Ballads*, London: Savill and Edwards.
- Sylva, Carmen, Daudet, Alfonso, Kapper, Siegfried, France, Anatolio, Renzaccio, Renzo, Souvestre, Emilio, Febvre, Federico, Ephner, Oscar J. y Tourgueneff, Ivan (1902): *Tapices viejos. Leyendas escogidas*, Barcelona: L. González y Compañía, Biblioteca Blanca.
- Tacito, Cayo Cornelio (1794): *Los Anales*, II, Carlos Coloma (trad.), Madrid: Imprenta Real, 2.<sup>a</sup> ed.
- Tarrío Varela, Anxo (1990): «Un caso de travestismo (¿ideológico?)-literario en la Compostela de 1841: *El Iris del Bello Sexo*», en Marina Mayoral (coord.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid: Fundación Banco Exterior, pp. 105-118.
- Theuriet, André (1880): *Madame Véronique. Scènes de la vie forestière*, Paris: Librairie Fayard Frères.
- (1883a): *Michel Verneuil*, Paris: Paul Ollendorff.
- (1883b): *Le secret de Gertrude*, Paris: Librairie de E. Dentu.
- (1888): *L'amoureux de la préfète*, Paris: G. Charpentier.
- (1890): *El ahijado de un marqués*, sin indicar traductor, Madrid: El Cosmos Editorial.
- ([ca. 1935-1945]): *El galán de la gobernadora. Una novela romántica completa*, sin indicar traductor, *Revista Literaria Novelas y Cuentos*, Madrid: [Dédalo], Imprenta Diana Artes Gráficas.
- Thomson, James (1801): *Las Estaciones del año*, Benito Gómez Romero (trad.), Madrid: Imprenta Real.

- Tolosa Latour, Manuel (1899): «Las vocales de colores», *Revista Nueva*, Vol. I: 15 de febrero a 5 de agosto, pp. 183-184.
- Tolstói, Lev (1890): Крейцерова соната [*La sonata a Kreutzer*], Берлин [Berlín]: Библиографическое бюро [Oficina Bibliográfica].
- Toral Peñaranda, Enrique (2013): *Letras Portorriqueñas. Lola Rodríguez de Tió y Carlos Peñaranda*, Francisco Toro Ceballos (ed.), Alcalá la Real: Asociación Cultural Enrique Toral y Pilar Soler.
- Torop, Peeter (1995): *Total'nyj perevod* [La traducción total], Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Torrallbo Caballero, Juan de Dios (2010): «A romantic spirit in Córdoba: An examination of the life and poetry of the unsung andalusian translator, Guillermo Belmonte Müller», *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 60, pp. 125-134.
- Torrecilla, Valentín (1899): «Colores de los sonidos y sonidos de colores», *Revista Nueva*, Vol. I: 15 de febrero a 5 de agosto, pp. 184-187.
- Tortajada, Vicente (2000): «Nota previa», en Adam Mickiewicz, *Sonetos de Crimea*, Vicente Tortajada (trad.), Sevilla: Renacimiento.
- Toury, Gideon (1980): *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- (1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Tricás Preckler, Mercedes (1994): «Argumentación y sentido», en Amparo Hurtado Albir (ed.), *Estudis sobre traducció*, Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 153-165.
- Truch (30/5/1896): «Caricaturas contemporáneas: Manuel Reina», *Barcelona Cómica*, 22, p. 571.
- Tynianov, Iu. N. (1992): «Sobre la evolución literaria», en Emil Volek (ed.), *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín*, I, Madrid: Fundamentos, pp. 251-267.
- Unamuno, Miguel de (julio de 1901): «España contemporánea, por Rubén Darío», *La Lectura. Revista de Ciencias y de Artes*, II, Madrid: Establecimiento Tipográfico de la Viuda e Hijos de M. Tello, p.119.
- (1942): *Ensayos*, I, Madrid: Aguilar.
- (1957): *En torno al casticismo*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Urrutia, Jorge (2002): «El retorno de Cristo, tipo y mito», *Anales de Literatura Española*, 15, pp. 237-255.

- Urzainqui, Inmaculada (1991): «Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor», en María Luisa Donaire y Francisco Lafarga (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 623-638.
- V. (22/9/1889): «Libros presentados a esta redacción por autores o editores» [Anuncio de *El profesor de Tours*], *La Ilustración Española y Americana*, XXXV, p. 176.
- (30/5/1890): «Libros presentados a esta redacción por autores o editores» [Anuncio de *Madre*], *La Ilustración Española y Americana*, XX, pp. 350-351.
- Valbuena Prat, Ángel (1974): *Historia de la literatura española*, III, Barcelona: Gustavo Gili, 8.<sup>a</sup> ed.
- Valdenebro, José María (1900): *La imprenta en Córdoba*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Valdivia, Aniceto (16/3/1882): «Una novela inédita de Juan Jacobo», *La Diana*, 4, pp. 64-65.
- (16/4/1882): «La Fanfarlo», de Baudelaire, *La Diana*, 6, 12-14;
- (1/5/1882): «La Fanfarlo» II, de Baudelaire, *La Diana*, 7, pp. 10-14.
- (16/5/1882): «La Fanfarlo» II, de Baudelaire, *La Diana*, 8, pp. 13-14.
- (16/6/1882): «La ralea. De A. Barbier», *La Diana*, 12, pp. 6-7.
- (16/7/1882): «La epopeya del león (de Víctor Hugo)», *La Diana*, 12, pp. 8-9.
- (16/8/1882): «De Ch. Baudelaire», *La Diana*, 14, pp. 12-13.
- (16/9/1882): «De Ch. Baudelaire», *La Diana*, 16, pp. 12-13.
- (16/2/1883): «Noventa y tres (de Augusto Barbier)», *La Diana*, 2, p. 10.
- (1/3/1883): «El águila del casco (de Víctor Hugo)», *La Diana*, 3, pp. 8-9.
- (16/3/1883): «Poesías de A. Barbier», *La Diana*, 4, pp. 8-9.
- (8/7/1883): «Una lágrima del diablo. (Misterio). Por Th. Gautier», *La Diana*, 11, pp. 8-9.
- (22/7/1883): «Una lágrima del diablo. (Misterio). Por Th. Gautier» II, *La Diana*, 12, pp. 8-9.
- (8/8/1883): «Una lágrima del diablo. (Misterio). Por Th. Gautier» III, *La Diana*, 13, pp. 8-9.
- (22/8/1883): «La botina rosada (de A. Houssaye)», *La Diana*, 14, pp. 9-10.
- (8/9/1883): «El sueño (de L. Halevy [Ludovic Halévy])», *La Diana*, 15, pp. 11-13.
- (22/9/1883): «La luna (de Víctor Hugo)», *La Diana*, 16, pp. 8-9.
- (22/10/1883): «La sabiduría del doctor Bog (de Anatolio France)», *La Diana*, 18, pp. 9-10.
- Valencia, Guillermo (1955): *Obras poéticas completas*, Madrid: Aguilar.
- Valera, Juan (1854) «El Romanticismo en España, y de Espronceda», *Revista de Ambos Mundos*, II, Madrid: Establecimiento Tipográfico de Mellado, pp. 610-630.
- (16/12/1882): «La iglesia perdida (de Luis Uhland)», *La Diana*, 22, p. 5.



- (22/10/1888): «Cartas americanas (Azul...)», *Los lunes de El Imparcial*, [p. 1].
- (29/10/1888): «Cartas americanas (Azul...)», *Los lunes de El Imparcial*, [pp. 1-2].
- (marzo de 1891): «Disonancias y armonías de la moral y de la estética. I», *La España Moderna (Revista Ibero-americana)*, XXVII, Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, pp. 95-108.
- (abril de 1891): «Disonancias y armonías de la moral y de la estética. II», *La España Moderna (Revista Ibero-americana)*, XXVIII, Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, pp. 125-135.
- (1901): *Ecos argentinos. Apuntes para la historia literaria de España en los últimos años del siglo XIX*, Madrid: Librería de Fernando Fe.
- (1902): *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, I y IV, Madrid: Fernando Fe.
- (2002): *Correspondencia. Volumen VII. 1900-1905*, Leonardo Romero Tobar (ed.), Madrid: Castalia.
- Valverde Madrid, José (1994): «Biografía de Rafael Blanco Caro», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 127, julio-diciembre, Córdoba: Tipografía Católica, pp. 489-495.
- Vandal-Sirois, Hugo and Bastin, Georges L. (2012): «Adaptation and Appropriation: Is there a limit?», in Lawrence Raw (ed.), *Translation, Adaptation and Transformation*, London/New York: Continuum, pp. 21-41.
- Vargas-Zúñiga, Lola (dir), Romero Ferrer, Alberto (invest.), Bajo Martínez, María Jesús (coord.) (2002): *Catálogo de autores dramáticos andaluces 1800-1897. Volumen II. Tomo 2*, Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Vázquez Otero, Diego (1960): *Salvador Rueda*, Málaga: Gráficas Reunidas.
- Vega, María José y Carbonell, Neus (1998): *La literatura Comparada. Principios y métodos*, Madrid: Gredos.
- Velasco Estepa, Francisco de Paula (1915): *Antonio Aguilar y Cano. Noticia biográfica*, Madrid: Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.
- Venuti, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London: Routledge.
- (2007): «Adaptation, Translation, Critique», *Journal of Visual Culture*, 6, pp. 25-43.
- Verdejo, María del Mar (2007): «Acerca de la traducción de *El utilitarismo* de John Stuart Mill: la versión de Antonio Zozaya», en J. J. Zaro (ed.), *Traductores y traducciones de literatura y ensayo (1835-1919)*, Granada: Comares, pp. 219-278.

- (2014): «Las traducciones al español de *El utilitarismo* en el siglo XIX: la versión de Aureliano González Toledo vs. la versión de Antonio Zozaya», *1611. Revista de Historia de la Traducción*, 8, accesible en <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/verdejo.htm>.
- Verlaine, Paul (1866): *Poèmes saturniens*, Paris: Lemerre.
- (1880): *Sagesse*, Paris: Société Générale de Librairie Catholique.
- (13/4/1901): «Mujer y gata», traductor anónimo, *Electra*, V, p. 136.
- ([1908]): *Fiestas galantes, Poemas saturnianos, La buena canción, Romanzas sin palabras, Sabiduría, Amor, Parábolas y otras poesías*, Manuel Machado (trad.), Madrid: Librería de Fernando Fe.
- (1921): *Poemas saturnianos*, Emilio Carrere (trad.), Madrid: Mundo Latino.
- (2007): *Fiestas galantes, Poemas saturnianos, La buena canción, Romanzas sin palabras, Sabiduría, Amor, Parábolas, Otras poesías*, Manuel Machado (trad.), Renacimiento: Sevilla.
- Vidart, Luis (16/11/1891): «La poesía y la belleza», *La Ilustración Nacional*, 32, p. 506.
- Vielé-Griffin, Francis (1893): *La Chevauchée d'Yeldis et autres poèmes (1892)*, Paris: Léon Vanier.
- Vieyra de Abreu, Carlos (10/3/1873): «Amor sin esperanza (traducción del poeta portugués Sousa Viterbo)», *La Lira Española*, X, pp. 4-5.
- (10/5/1873): «El fantasma del lago, por Sousa de Viterbo», *La Lira Española*, XIV, pp. 2-3.
- (25/5/1873): «El fantasma del lago, por Sousa de Viterbo», *La Lira Española*, XV, pp. 3-4.
- (10/6/1873): «El fantasma del lago, por Sousa de Viterbo», *La Lira Española*, XVI, pp. 4-5.
- (25/6/1873): «El fantasma del lago, por Sousa de Viterbo», *La Lira Española*, XVII, pp. 3-4.
- (10/7/1873): «El fantasma del lago, por Sousa de Viterbo», *La Lira Española*, XVIII, pp. 3-4.
- (20/8/1873): «El fantasma del lago, por Sousa de Viterbo», *La Lira Española*, XX, pp. 3-4.
- (10/9/1873a): «El fantasma del lago, por Sousa de Viterbo», *La Lira Española*, XXI, pp. 1-2.
- (10/9/1873b): «Al sublime poeta Belmonte Müller en la muerte de su hermana», *La Lira Española*, XXI, p. 4.
- Vigny, Alfred de (1832): *Les Consultations du Docteur-Noir. Stello ou Les diables bleus (Blue devils)*, Paris: Librairie de Charles Gosselin.

- (1835): *Chatterton. Drame*, Paris: Hippolyte Souverain.
- Villena, Luis Antonio de (1988): «Un parnasiano español, Antonio de Zayas, entre el modernismo y la reacción», en *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, Madrid: Ediciones del Dragón, pp. 123-135.
- (1992): «Fernando Fortún: crepuscular español», en Fernando Fortún, *Reliquias*, Luis Antonio de Villena (ed.), Madrid: Signos, pp. 9-16.
- (2007): «Visos decadentes y simbolistas en la poesía de Manuel Reina», en María José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*, Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 147-159.
- Villiers de L'Isle-Adam, Auguste [Jean-Marie Mathias Philippe Auguste, comte de Villiers de L'Isle-Adam] (1883): *Contes cruels*, Paris: Calmann Lévy.
- Vizoso, José Pedro (2008): «Hacia una definición del Premodernismo español», *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, 6, 2, pp. 38-47.
- VV. AA. (1871): *Le Parnasse contemporain. Recueil de vers nouveaux*, Paris: Alphonse Lemerre.
- (1878): *Novísimo romancero español*, I, Madrid: Tipografía de G. Estrada.
- (16/1/1883a): «Álbum de pensamientos», *La Diana*, 24, pp. 14-16.
- (16/1/1883b): «Baladas y fábulas extranjeras», *La Diana*, 24, pp. 8-9.
- (22/5/1883): «Poesías de Longfellow», *La Diana*, 8, pp. 8-9.
- (8/6/1883): «Álbum de pensamientos», *La Diana*, 9, pp. 15-16.
- (1925): *Por los seres indefensos*, Madrid: Bailly-Baillière.
- Watland, Charles Dunton (1966): *La formación literaria de Rubén Darío*, Managua: Comisión Nacional para la celebración del Centenario del Nacimiento de Rubén Darío.
- Wordsworth, William (1807): *Poems, in Two Volumes*, II, London: Longman, Hurst, Rees, and Orme.
- X (1/1/1883): «Las babuchas viejas de Abou-Cassem» («imitado de Gaspar Gozzi [Gasparo Gozzi]»), *La Diana*, 23, pp. 13-14.
- (8/11/1883): «Un vals de Strauss», *La Diana*, 19, pp. 13-15.
- (agosto de 1911): «Sección bibliográfica», *Revista Católica de Cuestiones Sociales*, 200, p. 143.
- Yeves Andrés, Juan Antonio (2002): *La España Moderna. Catálogo de la Editorial. Índice de las revistas*, Madrid: Libris.
- Young, Howard T. (1992): «Juan Ramón, Traductor Alerta», *Bulletin of Hispanic Studies*, 69, pp. 141-151.

- Zamora Vicente, Alonso (1993): «Nuevas precisiones sobre *Luces de bohemia*», en Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes (eds.), *Bohemia y literatura (de Bécquer al modernismo)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 11-26.
- Zavala, Iris M. (1991): «Sobre los usos de los posmoderno: una nueva visita al modernismo hispánico», en Iris M. Zavala, *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid: Espasa-Calpe, pp. 229-291.
- Zayas, Antonio de (1902a): *Joyeles bizantinos*, Madrid: Imprenta de A. Marzo.
- (1902b): *Retratos antiguos*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de A. Marzo.
- (1907): *Ensayos de crítica histórica y literaria*, Madrid: Imprenta de A. Marzo.
- (octubre de 1907): «El viejo orífice», *Renacimiento* (Madrid), VIII, p. 518.
- (1980): *Antología poética*, J. M. Aguirre (ed.), Exeter: University of Exeter.
- Zerolo, Elías, Toro y Gómez, Miguel de, e Isaza, Emiliano (1895): *Diccionario Enciclopédico de la lengua castellana*, París: Garnier.
- Zeuli, Giuliana (2006): «Il traduttore letterario: eterno apprendista e maestro della sua arte», in Roberto Puggioni (a cura di), *Teoria e pratica della traduzione*, Roma: Bulzoni Editore, pp. 221-226.
- Zola, Émile et Frontini, F. Paul (1884): *Le Nuage*, Milano: Ricordi.
- Zorrilla, José (1852): *Granada*, I-II, París: Imprenta de Pillet Fils Ainé.
- (16/10/1882): «A...», *La Diana*, 18, p. 4.
- (1905): *Obras completas*, I, Madrid: Manuel P. Delgado.
- Zozaya, María y Zozaya, Leonor (2016): «La difusión cultural mediante la traducción: la *Biblioteca Económica Filosófica* de Antonio Zozaya y You», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Autores traductores en la España del siglo XIX*, Kassel: Reichenberger, pp. 531-551.

## ANEXO. RELACIÓN DE TRADUCCIONES.

En este espacio presento una relación de las traducciones de Belmonte Müller, Siles, Reina y Blanco Belmonte. En concreto, todas las que he podido localizar (fruto de una ardua tarea de investigación) del conjunto de su obra como traductores: poesía, narrativa, teatro y ensayo.

La manera de presentar la relación se extrae de la propuesta por Francisco Lafarga para el libro *Creación y traducción en España (1898-1936). Protagonistas de una historia* (Lafarga, 2018).

La lista se divide en las traducciones publicadas en la prensa, por un lado, y en las publicadas en libro, por otro.

En cuanto al apartado dedicado a la prensa, las traducciones se relacionan por revistas y diarios, siguiendo cada entrada un orden cronológico marcado por la fecha de publicación. Paso a advertir una serie de indicaciones al respecto:

- a) La referencia indica: Año. Día/Mes, Número, Página.
- b) En los diarios se omiten los números.
- c) En el caso del Suplemento de *La Moda Elegante* se indica: Año. Día/Mes, Número, en Suplemento.
- d) En el caso de las novelas se omiten las páginas.

En cuanto a las traducciones en libro, estas se disponen alfabéticamente por el apellido del autor. En Siles y Blanco Belmonte se distinguen las «obras publicadas como autor y que incluyen traducciones» de las «obras publicadas como traductor». En estas últimas la entrada no la fija el nombre del traductor, sino el del autor original de la obra o, en su caso, el seudónimo. De la misma manera, cuando se trata de antologías, la entrada la determina el nombre del antólogo.

Por último, tanto en las traducciones recogidas en la prensa como en las que pasan a formar parte de un libro, cuando ha sido posible localizarlo, se indica el título de la obra original y su fecha de primera publicación.

## I. GUILLERMO BELMONTE MÜLLER.

### I.1. Traducciones en la prensa.

#### *La Lira Española* (Madrid).

1873. 25/2, IX, 6: «Oblivio (traducción del poeta portugués Sousa Vitervo)» < «Oblivio» en *Rosas e nuvens. Poesias lyricas* (1870); 10/6, XVI, 3-4: «El lago (traducción de Lamartine)» < «Le Lac» en *Méditations poétiques* (1820).

#### *La España Moderna* (Madrid).

1892. Julio, 43, 148-188: «Rola: poema de A. de Musset» < *Rolla* (1833); Octubre, 58, 163-188: «Namuna: cuento oriental de Alfredo de Musset» < «Namouna: conte orienttal» en *Un Spectacle dans un fauteuil* (1832); Noviembre, 59, 77-86: «Namuna: cuento oriental de Alfredo de Musset (Conclusión)» < «Namouna: conte orienttal» en *Un Spectacle dans un fauteuil* (1832).

#### *El Correo de Gerona* (Gerona).

1893. 11/10, [3]: «El pino (de Th. Gautier)» < «Le pin des Landes» en *España* (1845).

#### *Diario de Tenerife* (Tenerife).

1893. 16/11, [2]: «El pino (de Th. Gautier)» < «Le pin des Landes» en *España* (1845).

1914. 22/9, [2]: «El poeta y la plebe (de T. Gautier)» < «Le poète et la foule» en *España* (1845).

#### *Almanaque de las Porteñas para el año 1895* (Buenos Aires: Librería C. M. Joly y Compañía, 1894).

1894. «Porgía (Fragmento)» < «Portia» en *Premieres poésies* (1852).

#### *La Gran Vía* (Madrid).

1895. 13/1, 81, [5]: «Los mercaderes (de Lecomte de Lisle)» < «Les Montreurs» en *Revue Contemporaine* (30/6/1862), «El lecho (de J. María Heredia)» < «Le Lit» en *Les Trophées* (1893), «Las danaidas (de Sully Prudhomme)» < «Les Danaïdes» en *Les Épreuves* (1866), y «El lirio (de F. Coppée)» < «Le lys» en *Poèmes divers* (1869); 20/1, 82, [4]: «El samurái (de J. M. Heredia)», «Los conquistadores (de J. M. Heredia)», «El

daimio (de J. M. Heredia)» < «Le Samourai», «Les Conquérants», «Le Daïmio» en *Les Trophées* (1893), y «¡Duerme! (de Philp. Gille)» < «Dors!» en *L'Herbier* (1887).

*Las Provincias. Diario de Valencia* (Valencia).

1895. 12/8, [2-3]: «El Fénix y la paloma (de Millevoeye)» < «Le Phénix et la Colombe» en *Poésies* (1800).

*El Álbum Ibero Americano* (Madrid).

1897. 28/2, 8, 94: «El lirio» de François Coppée < «Le lys» en *Poèmes divers* (1869).

*Diario de Córdoba* (Córdoba).

1897. 25/7, [2]: «Mi ídolo (de Poetefi Sandor)»<sup>518</sup>; 17/9, [2]: «Mis ofrendas (de Catulo Mendes [sic])»; 22/10, [2]: «La mariposa (de A. de Lamartine)» < «Le papillon» en *Nouvelles méditations poétiques* (1823).

1905. 7/10, [2]: «Marco Antonio y Cleopatra. I», «El Cydno. II», «La tarde del combate. III» < «Antoine et Cléopâtre», «Le Cydnus», «Soir de Bataille» en *Les Trophées* (1893); 17/10, [2]: «Puesta de sol. IV», «El lecho. V», «A una ciudad muerta (Cartagena de Indias). VI» y «Brisa marina. VII» < «Soleil couchant», «Le Lit», «À une Ville morte», «Brise marine» en *Les Trophées* (1893).

1912. 17/12, [1]: «A Delio (Horacio, Oda III, Lib. III)» < en *Carmina* (23 a. C.).

1913. 11/1, [1]: «A Lice (Horacio, Oda XIII, Lib. IV)» < en *Carmina* (23 a. C.); 12/1, [1]: «A Ligurino (Horacio, Oda X, Lib. IV)» < en *Carmina* (23 a. C.); 14/1, [1]: «A Clöe (Horacio, Oda XXIII, Lib. I)» < en *Carmina* (23 a. C.); 31/1, [1]: «Vaticinio de Nereo sobre la ruina de Troya (Horacio, Oda XV, Lib. I)» < en *Carmina* (23 a. C.); 7/2, [1]: «A Mercurio (Horacio, Oda X, Lib. I)» < en *Carmina* (23 a. C.); 23/4, [1]: «A Mecenas (Horacio, Oda I, Lib. I)» < en *Carmina* (23 a. C.); 4/5, [1]: «A Aristio Fusco (Horacio, Oda XXII, Lib. I)» < en *Carmina* (23 a. C.); 12/5, [1]: «A Sextio (Horacio, Oda IV, Lib. I)» < en *Carmina* (23 a. C.); 15/5, [1]: «Apoteosis de Rómulo (Horacio, Oda III, Lib. III)» < en *Carmina* (23 a. C.).

1914. 10/5, [1]: «Napoleón (de A. de Lamartine)» < «Bonaparte» en *Nouvelles méditations poétiques* (1823).

1916. 1/10, [1]: «La tienda del soldado» y «¡Estoy contento!» de Adam Mickiewicz.

---

<sup>518</sup> Petófi Sándor, poeta húngaro romántico.

*El Progreso. Diario político y de información* (Lugo).

1913. 22/5, [1]: «A Sextio (Horacio, Oda IV, Lib. I)» < en *Carmina* (23 a. C.).

*Córdoba. Semanario Independiente* (Córdoba).

1916. 19/8, 1, 5: «A mi lira (Horacio, Oda XXXII, Lib. I)» < en *Carmina* (23 a. C.).

*Boletín de la Real Academia de Córdoba* (Córdoba).

1934. Enero-marzo, 40, 32: «Por vuestros ojos miro en torno mío», soneto de Miguel Ángel < en *Le Rime* (1623); 33: «A la muerte de Victoria Colonna», soneto de Miguel Ángel < en *Le Rime* (1623); 33-34: «A Dios», soneto de Miguel Ángel < en *Le Rime* (1623); 34: «Madrigal» de Miguel Ángel < en *Le Rime* (1623); 39-40: «Sobre un mar que combate la tormenta», soneto de Miguel Ángel < en *Le Rime* (1623).

1952. Enero-junio, 67, 135: «El amor. Oda de Safo»; 135: «A Septimio. Horacio (Oda VI. Lib. II)» < en *Carmina* (23 a. C.); 136: «A Póstumo. Horacio (Oda XIV. Lib. II)» < en *Carmina* (23 a. C.); 137: «La vida del campo. Horacio (Epodos, II)» < en *Epodi* (30 a. C.); 139: «Horacio y Lidia (Oda IX. Lib. III)» < en *Carmina* (23 a. C.); 140: «Apenas en oriente el sol glorioso», soneto de Shakespeare < en *Sonnets* (1609); 140: «Ódiame, al fin, un poco, si has de odiarme», soneto de Shakespeare < en *Sonnets* (1609); 141: «L: Vuélveme el tiempo aquel en que corría», soneto de Miguel Ángel < en *Le Rime* (1623); 141: «XXIX: La beldad que en el cielo aclamaría», soneto de Miguel Ángel < en *Le Rime* (1623); 142: «XXVIII: De tu florido pelo la esplendente», soneto de Miguel Ángel < en *Le Rime* (1623); 142: «X: Todo cuanto nos gusta va derecho», soneto de Miguel Ángel < en *Le Rime* (1623); 142-143: «LXIV: Sobre un mar que combate la tormenta», soneto de Miguel Ángel < en *Le Rime* (1623); 143: «Madrigal LXII (de Miguel Ángel)» < en *Le Rime* (1623); 143-147: «En el cielo (de E. Heine)» < *Himmelfahrt* (1853-1854); 147: «Bagtehesarai (de Mickiewicz)» < «Bakczyrsaraj» en *Sonety Krymskie* (1826); 148: «Las montañas y las estepas de Kozlow (de Mickiewicz)» < «Widok gór ze stepów Kozłowa» en *Sonety Krymskie* (1826); 148: «La tumba del harén (de Mickiewicz)» < «Mogily haremu» en *Sonety Krymskie* (1826); 149: «La tienda del soldado (de Mickiewicz)»; 149: «En un álbum (de A. de Lamartine)»; < «Vers un album» en «Poésies diverses», del tomo III de *Œuvres complètes* (1845); 150: «Baidar (de Mickiewicz)» < «Bajdary» en *Sonety Krymskie* (1826); 150-155: «El primer pesar (de A. de Lamartine)» < «Le premier regret» en *Harmonies poétiques et religieuses* (1830); 156: «La rosa y la tumba (de Victor Hugo)» < «Le tombe dit à la



rose» en *Les Voix intérieures* (1837); 156: «A una mujer (de Victor Hugo)» < «À une femme» en *Les Feuilles d'automne* (1831); 156-157: «¡Ah, no insultéis a la mujer caída! (de Victor Hugo)» < «Oh! n'insultez jamais une femme qui tombe!» en *Les Chants du crépuscule* (1835); 157: «La flor y la mariposa (de Victor Hugo)» < «La pauvre fleur disait au papillon céleste» en *Les Chants du crépuscule* (1835); 158: «Acuérdate de mí (de A. de Musset)» < «Rappelle-toi» en *Poésies nouvelles* (1850); 159: «Últimos versos (de A. de Musset)»; 159: «El poeta y la plebe (de Th. Gautier)» < «Le poète et la foule» en *España* (1845); 160: «El pino (de Th. Gautier)» < «Le pin des Landes» en *España* (1845); 160: «Aquí abajo (de Sully Prudhomme)» < «Ici-bas» en *Stances et poèmes* (1865); 161: «La almohada de una niña (de M. Dubordes-Valmore [sic])» < «L'oreiller d'une petite fille» en *Le livre des mères et des enfants* (1840) de Marceline Desbordes-Valmore; 162: «La nube (de Th. Gautier)» < «Le Nuage» en «Poésies diverses, 1833-1838» de *Poésies* (1890); 162: «Puesta de sol» de José María de Heredia < «Soleil couchant» en *Les Trophées* (1893); 163: «El lecho» de José María de Heredia < «Le Lit» en *Les Trophées* (1893); 163: «Los conquistadores» de José María de Heredia < «Les Conquistadors» en *Les Trophées* (1893); 164: «A una estatua rota» de José María de Heredia < «Sur un Marbre brisé» en *Les Trophées* (1893); 164-165: «Las voces (de P. Verlaine)» < poema XIX de la primera parte de *Sagesse* (1880); 165: «La pesadilla de un asceta (de M. Rollinat)» < «Le Cauchemar d'un Ascète» en *Les Névroses* (1883); 166: «El labrador (de M. Rollinat)» < «Le laboureur» en *La nature* (1892); 166: «Rafael (de A. Barbier)» < «Raphaël» en *Iambes et Poèmes* (1841); 167: «Miguel Ángel (de A. Barbier)» < «Michel-Ange» en *Iambes et Poèmes* (1841); 167: «Su cuerpo (de Armand Silvestre)» < soneto IX de «Sonnets payens» en *Rimes neuves et vieilles* (1866); 168: «Anhelos amorosos (de Armando Silvestre)»; 169: «De una cañada en el hueco» de Catulle Mendès; 169-170: «Yo linda joven te ofrecería» de Catulle Mendès; 170: «Dice el abril a la nieve» de Catulle Mendès; 170: «El pozo (de V. Laprade)»; 171: «La muerte de la encina» de Victor de Laprade < «La mort d'un chêne» en *Odes et poèmes* (1843); 171: «El padre (de F. Copée [sic])» < «Le père» en *Poèmes modernes* (1869) de François Coppée; 172: «Sed insaciable (de J. Richepin)»; 172: «La tienda de pájaros (de Millevoeye)»; 173-174: «La carroña (de C. Baudelaire)» < «Une charogne» en *Les Fleurs du mal* (1857); 174-175: «La pobreza de Rothschild (de F. de Banville)» < «La pauvreté de Rothschild» en *Occidentales* (1875) de Théodore de Banville; 176-177: «La granjera (de Hegesipo Moreau)»; 177: «Dicha colmada. A mi amigo R. (de Arvers)» < «Sonnet. Pour mon ami R.» en *Mes heures perdues*, (1833) de Félix Arvers.

## I.2. Traducciones en libro.

- Belmonte Müller, Guillermo (1964): *Sonetos de Miguel Ángel y Sonetos a Italia*, Vicente Ortí Belmonte (ed.), Córdoba: Real Academia de Córdoba < *Le Rime* (1623) de Michelangelo.
- Debay, Auguste ([1898]): *Lais de Corinto. Biografía anecdótica de esta célebre hetaira*, vol. 87 de la Biblioteca Selecta, Valencia: Pascual Aguilar < *Laïs de Corinthe (d'après un manuscrit grec) et Ninon de Lenclos. Biografie anecdotique de ces deux femmes célèbres* (1855).
- Díez-Canedo, Enrique y Fortún, Fernando (1913): *La poesía francesa moderna*, Madrid: Renacimiento; contenido: «Los mercaderes» de Leconte de Lisle < «Les Montreurs» en *Revue Contemporaine* (30/6/1862).
- Gautier, Théophile (1883): *Arria Marcela*, Córdoba: Imprenta La Actividad < «Arria Marcela» en *Revue de Paris* (1/3/1852).
- ([ca. 1896]): *Cuentos (Las mil y dos noches, El pie de la momia, Arria Marcela, El caballero doble, El niño de los zapatos de pan y El pabellón del lago)*, vol. 75 de la Biblioteca Selecta, Valencia: Pascual Aguilar < «La Mille et deuxième nuit», «Le Pied de momie», «Arria Marcela», «Le Chevalier double», «L'Enfant aux souliers de pain» y «Le Pavillon sur l'eau» en *Romans et contes* (1863).
- Lamartine, Alphonse de (1898): *La Ordenación. Fragmento del poema Joselyn*, Córdoba: Imprenta y Librería del *Diario* < *Jocelyn* (1836).
- Matheron, Laurencio (1890): *Goya*, tomo CXXVI de la «Biblioteca Universal», Madrid: Campuzano Impresor; Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1927; Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1996 < *Goya* (1858).
- Musset, Alfredo de (1882): *Las noches*, tomo LXXVI de la «Biblioteca Universal», Madrid: Imprenta y Litografía de la «Biblioteca Universal»; Madrid: Imprenta de Hernando, 1898; Madrid: Perlado, Páez y Compañía., 1906; Madrid: Perlado, Páez y Compañía, Imprenta de Hernando y Compañía, 1918; Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1932 < «La nuit de mai», «La nuit de décembre», «La nuit d'août», «La nuit d'octobre» en *Poésies nouvelles* (1850).
- (1887): *Porcia*, Córdoba: Imprenta y Librería del *Diario* < «Portia» en *Premieres poésies* (1852).
- (1894): *Poemas (Rola, Namuna, El sauce, Porcia)*, tomo CXXXVI de la «Biblioteca Universal», Madrid: Imprenta, Fundición y Fábrica de tintas de los Hijos de J.A. García;

Madrid: Librería de Perlado, Páez y Compañía, Sucesores de Hernando, 1919; Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1935 < *Rolla* (1833), «Namouna», «Le Saule» y «Portia» en *Premieres poésies* (1852).

- Sánchez Pesquera, Miguel (1916): *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, II, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando; contenido: «La sala de Justicia» de George Crabbe; «Adiós» de Ralph Waldo Emerson < «Good-Bye» en *The Western Messenger* (1839); «De Omar Khayyam» de Edward FitzGerald < *The Rubaiyat of Omar Khayyam* (1859).
- (1917): *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, III, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando; contenido: «El mañana» de Samuel Johnson; «Vanidad de las esperanzas humanas» de Samuel Johnson < *The Vanity of Human Wishes* (1749); «La margarita» de John Leyden < *Scenes of Infancy* (1803).
- (1922): *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, V, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando; contenido: «La champaña en 1914 y 1915» de Alan Seeger < «Champagne, 1914-15» en *Poems* (1917); «Soneto VII» de William Shakespeare < en *Sonnets* (1609); «Soneto XXVII» de William Shakespeare < en *Sonnets* (1609); «Soneto XXXI» de William Shakespeare < en *Sonnets* (1609); «Soneto L» de William Shakespeare < en *Sonnets* (1609); «Soneto XC» de William Shakespeare < en *Sonnets* (1609); «Soneto CIV» de William Shakespeare < en *Sonnets* (1609); «Fragoletta» de Algernon Charles Swinburne < «Fragoletta» en *Poems and Ballads* (1866).
- (1923): *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, VI, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando; contenido: «En honor del Soneto» de William Wordsworth; «A través de Hambleton Hills» de William Wordsworth < «Composed after a Journey across the Hambleton Hills, Yorkshire» en *Poems, in Two Volumes* (1807); «Junto al hogar» de William Wordsworth < «I am not One who much or oft delight» en *Poems, in Two Volumes* (1807); «Cupido vio en un bosque...» de autor anónimo.

## II. JOSÉ DE SILES.

### II.1. Traducciones en la prensa.

Suplemento *Los Lunes de El Imparcial* (Madrid).

1883. 21/5, [4]: «El buey. (Traducción de Carducci)» < «Il bove» en *Nuove poesie* (1873) de *Enotrio Romano*, seudónimo de Carducci < «Contemplazione della bellezza», firmado como Enotrio Romano, en *Strenna bolognese. Raccolta di prose e poesie inedite* (1873) de VV. AA. < «Il bue» en *Il Mare. Giornale letterario mensile* (diciembre de 1872).

*La América* (Madrid).

1884. 13/10, 19, 11-12: «El decreto de Giaffir (imitado de Byron)» < canto primero de *The Bride of Abydos* (1813); 28/10, 20, 11: «Eurico el presbítero» de Alexandre Herculano < tres primeras partes del capítulo VI, titulado «Saudade», de *Eurico o presbytero* (1844).

*La Época* (Madrid).

1884. 20/10, [3]: «El parque de Lili» de Goethe < *Lilis Park* (1775); 20/10, [3]: «El buey» de Giosuè Carducci < «Il bove» en *Nuove poesie* (1873) de *Enotrio Romano* (seudónimo de Carducci) < «Contemplazione della bellezza», firmado como Enotrio Romano, en *Strenna bolognese. Raccolta di prose e poesie inedite* (1873) de VV. AA. < «Il bue» en *Il Mare. Giornale letterario mensile* (diciembre de 1872).

1893. 22/1, [4]: «En el campo» de Filinto de Almeida; 16/7, [2]: «Paseo de amantes» de Guy de Maupassant; 19/8, [4]: «La siesta» de José María de Heredia < «La Sieste» en *Les Trophées* (1893); 30/8, [4]: «Maris Stella» de José María de Heredia < «Maris Stella» en *Les Trophées* (1893); 2/9, [4]: «Punto final» de Augusto Gil < «Ponto final» en *Musa Cerula (1891-1893)* (1894); 7/9, [4]: «Lo que dice la muerte» de Antero de Quental < «O que diz a Morte» en *Sonetos* (1886).

*El Heraldo de Madrid* (Madrid).

1890. 10/11, [1]: «Soneto» de François Coppée < «Sonnet liminaire» en *Les Paroles sincères* (1890).

1892. 20/12, [1]: «Dafnis y Cloe» de Armand Silvestre; 22/12, [1]: «Apólogo» de *Pierre Infernal*, seudónimo de Léon Épinette; 29/12, [1]: «En el campo» de Filinto de Almeida.

1893. 3/1, [1]: «Vida nueva» de Abílio Manuel Guerra Junqueiro; 21/1, [1]: «La nube» de Émile Zola < *Le Nuage* (1884); 25/1, [1]: «La flor del granado» de Giosuè Carducci < «Pianto antico» en *Rime nuove* (1887) < «L'albero a cui stendevi» en *Nuove poesie* (1873); 26/1, [1]: «Paseo de amantes» de Guy de Maupassant; 8/2, [1]: «La melancolía» de *Nikolaus Lenau*, nombre de pluma de Nikolaus Franz Niembsch Edler von Strehlenau < «An die Melancholie» en *Gedichte* (1832); 14/2, [1]: «El alfarero» de Lidia de Ricard; 15/2, [1]: «Cristales» de Alfredo Nuñez Correa.

*Revista de España* (Madrid).

1892. Julio-agosto, CXLI, 467-468: «Párvulus» de Catulle Mendès < «Parvulus» en *Les Poèsies* (1876).

*El Mundo Artístico* (¿Madrid?).

1892. Agosto: «Dafnis y Cloe» de Armand Silvestre; agosto: «El punto final» de Augusto Gil < «Ponto final» en *Musa Cerula (1891-1893)* (1894).

*La Ilustración Nacional* (Madrid).

1893. 26/7, 21, 327: «La siesta» de José María de Heredia < «La Sieste» en *Les Trophées* (1893); 26/7, 21, 327: «Paseo de amantes» de Guy de Maupassant; 6/8, 22, 342: «Dafnis y Cloe» de Armand Silvestre; 6/8, 22, 342-343: «Párvulus» de Catulle Mendès < «Parvulus» en *Les Poèsies* (1876); 6/8, 22, 343: «El alfarero» de Lidia de Ricard; 6/8, 22, 343: «Lo que dice la muerte» de Antero de Quental < «Na mão de Deus» y «O que diz a Morte» en *Sonetos* (1886); 6/8, 22, 343: «Vida nueva» de Abílio Manuel Guerra Junqueiro; 6/8, 22, 343: «En el campo» de Filinto de Almeida; 6/8, 22, 343: «El punto final» de Augusto Gil < «Ponto final» en *Musa Cerula (1891-1893)* (1894); 6/8, 22, 343: «El buey» de Giosuè Carducci < «Il bove» en *Nuove poesie* (1873) de *Enotrio Romano* (seudónimo de Carducci) < «Contemplazione della bellezza», firmado como Enotrio Romano, en *Strenna bolognese. Raccolta di prose e poesie inedite* (1873) de VV. AA. < «Il bue» en *Il Mare. Giornale letterario mensile* (diciembre de 1872); 6/8, 22, 343: «La flor del granado» de Giosuè Carducci < «Pianto antico» en *Rime nuove* (1887) < «L'albero a cui stendevi» en *Nuove poesie* (1873).

1899. 18/10, 20, 218: «La balada del desesperado (H. Murger)» < «La ballade du désespéré» en *Revue des Deux Mondes* (1860).

*Pluma y Lápiz* (Barcelona).

1903. 160, 12: «Los limbos (de G. Rodenbach)» < poema III del apartado «L'ame sous-marine» de *Les vies encloses* (1896); 161, 19: «La canción de las vírgenes (de Paul Verlaine)» < «La chanson des ingénues» en *Poèmes saturniens* (1866).

*Nuevo Mundo* (Madrid).

1911. 2/3, 895, [6]: «Manifiesto del Futurismo» de Marinetti < «Manifeste du Futurisme» en *Le Figaro* (20 de febrero de 1909).

## II.2. Traducciones en libro.

### II.2.1. Obras publicadas como autor y que incluyen traducciones.

Siles, José de (1879): *Lamentaciones. Poesías*, Madrid: A. Flórez y compañía; contenido: «La soledad. (Imitación)» < «La Solitude» en *Nouvelles méditations poétiques* (1823) de Alphonse de Lamartine; «Recuerdo. (Traducción)» < «Souvenir» en *Méditations poétiques* (1820) de Alphonse de Lamartine.

— (1895): *La lira nueva*, Madrid: Tipografía Costanilla de Capuchinos; contenido: «La obra del poeta» de François Coppée < «Sonnet liminaire» en *Les Paroles sincères* (1890); «La convertida», «Dicha y sueño», «La noche hermosa» (< *Die schöne Nacht*, 1768) y «Mi salvación» de Johann Wolfgang von Goethe; «La nube» de Émile Zola < *Le Nuage* (1884); «Vida nueva» de Abílio Manuel Guerra Junqueiro; «Dafnis y Cloe» de Armand Silvestre; «Vano es el mundo» y «Lo que dice la muerte» de Antero de Quental < «Na mão de Deus» y «O que diz a Morte» en *Sonetos* (1886); «Maris Stella», «La siesta» y «El lecho» de José María de Heredia < «Maris Stella», «La Sieste» y «Le Lit» en *Les Trophées* (1893); «Paseo de amantes» de Guy de Maupassant; «Párvulus» de Catulle Mendès < «Parvulus» en *Les Poésies* (1876); «El buey» de Giosuè Carducci < «Il bove» en *Nuove poesie* (1873) de Enotrio Romano (seudónimo de Carducci) < «Contemplazione della bellezza», firmado como Enotrio Romano, en *Strenna bolognese. Raccolta di prose e poesie inedite* (1873) de VV. AA. < «Il bue» en *Il Mare. Giornale letterario mensile* (diciembre de 1872); «La flor del granado» de Giosuè Carducci < «Pianto antico» en *Rime nuove* (1887) < «L'albero a cui stendevi» en *Nuove poesie* (1873); «Floreal» de Jean Richepin < poema XX contenido en el apartado «Floreal» de *Les Caresses* (1877); «El punto final» de Augusto Gil < «Ponto final» en *Musa Cerula*

(1891-1893) (1894); «En el campo» de Filinto de Almeida; «Cristales» de Alfredo Nuñez Correa; «El alfarero» de Lidia de Ricard; «Hojas muertas» de Luís Osório; «La lámpara» de Henri Barbusse < «La lampe» en *Pleureuses* (1895); «A solas» de Jean-Marie Mestrallet; «Vencido» de *Jean de la Butte*, seudónimo de Georges Victor Marcel Moinaux, más conocido por Georges Courteline; «Epifanía» de Leconte de Lisle < «Épiphanie» en *Poèmes tragiques* (1884) < «Épiphanie» en *La République des Lettres* (20 de diciembre de 1875).

— (1905): *El Diario de un poeta*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid: Imprenta de Antonio Marzo; contenido:

«El parnaso extranjero»: «La obra del poeta» de François Coppée < «Sonnet liminaire» en *Les Paroles sincères* (1890); «La convertida», «Dicha y sueño», «La noche hermosa» (< *Die schöne Nacht*, 1768) y «Mi salvación» de Johann Wolfgang von Goethe; «La nube» de Émile Zola < *Le Nuage* (1884); «Vida nueva» de Abílio Manuel Guerra Junqueiro; «Dafnis y Cloe» de Armand Silvestre; «Vano es el mundo» y «Lo que dice la muerte» de Antero de Quental < «Na mão de Deus» y «O que diz a Morte» en *Sonetos* (1886); «Maris Stella», «La siesta» y «El lecho» de José María de Heredia < «Maris Stella», «La Siesta» y «Le Lit» en *Les Trophées* (1893); «Paseo de amantes» de Guy de Maupassant; «Párvulus» de Catulle Mendès < «Parvulus» en *Les Poésies* (1876); «El buey» de Giosuè Carducci < «Il bove» en *Nuove poesie* (1873) de *Enotrio Romano* (seudónimo de Carducci) < «Contemplazione della bellezza», firmado como *Enotrio Romano* (seudónimo de Carducci), en *Strenna bolognese. Raccolta di prose e poesie inedite* (1873) de VV. AA. < «Il bue» en *Il Mare. Giornale letterario mensile* (diciembre de 1872); «La flor del granado» de Giosuè Carducci < «Pianto antico» en *Rime nuove* (1887) < «L'albero a cui stendevi» en *Nuove poesie* (1873); «Floreale» de Jean Richepin < poema XX contenido en el apartado «Floreale» de *Les Caresses* (1877); «El punto final» de Augusto Gil < «Ponto final» en *Musa Cerula (1891-1893)* (1894); «En el campo» de Filinto de Almeida; «Cristales» de Alfredo Nuñez Correa; «El alfarero» de Lidia de Ricard; «Hojas muertas» de Luís Osório; «La lámpara» de Henri Barbusse < «La lampe» en *Pleureuses* (1895); «A solas» de Jean-Marie Mestrallet; «Vencido» de *Jean de la Butte*, seudónimo de Georges Victor Marcel Moinaux, más conocido por Georges Courteline; y «Epifanía» de Leconte de Lisle < «Épiphanie» en *Poèmes tragiques* (1884) < «Épiphanie» en *La République des Lettres* (20 de diciembre de 1875); «Recuerdo» de Alphonse de Lamartine < «Souvenir» en *Méditations poétiques* (1820); «La soledad» de Alphonse de Lamartine < «La Solitude» en *Nouvelles méditations poétiques* (1823); «Cruces y bandidos» de Ugo Foscolo; «La

canción de las vírgenes» (< «La chanson des ingénues» en *Poèmes saturniens*, 1866) y «Adiós a mi corazón» de Paul Verlaine; «Los limbos» de Georges Rodenbach < poema III del apartado «L'ame sous-marine» de *Les vies encloses* (1896); «La balada del desesperado» de Henry Murger < «La ballade du désespéré» en *Revue des Deux Mondes* (1860); «Los ojos» de Sully Prudhomme < «Les yeux» en *Stances et poèmes* (1865); «El alma de las cosas» de Luciano Faure; «Póstuma» de Lorenzo Stecchetti, seudónimo de Olindo Guerrini < poema XII de *Postuma* (1877); «Amor ignorado» de André Theuriot; «La melancolía» de Nikolaus Lenau, nombre de pluma de Nikolaus Franz Niembsch Edler von Strehlenau < «An die Melancholie» en *Gedichte* (1832); «Apólogo» de Pierre Infernal, seudónimo de Léon Épinette; «La canción del molino» de Camille Soubise, seudónimo de Alphonse Vanden Camp < *L'Histoire du vieux moulin* (1899); «La voz de la fuente» de Heinrich Heine < «Die Ilse» en *Buch der Lieder* (1827); «Giaffir» de Lord Byron < canto primero de *The Bride of Abydos* (1813); «Eurico el presbítero» de Alexandre Herculano < tres primeras partes del capítulo VI, titulado «Saudade», de *Eurico o presbytero* (1844).

«El parnaso regional»: «A las abejas», «Rosas», «A un pobre», «Esperanza» y «Caída» de Jacint Verdaguer; «Colón» de Víctor Balaguer; «La violeta» y «La fuente del roble» de Josep Anselm Clavé < *La violeta. Redowa corejada* ([ca. 1900]), estrenada en 1861, y *La font del roure*, [ca. 1900], estrenada en 1854; «La soledad», «La almohada» y «Epitafio» de Miquel Antón Martí < «La soledat», «Al coxí» y «Epitafi» en *Llàgrimes de viudesa* (1839); «El sueño del sepulturero» de Josep Francesc Sanmartín i Aguirre; «Mi esperanza» de Miquel Victorià Amer; «El ciprés» de Marià Aguiló i Fuster < «Á un xiprè» en *Los trovadors nous* (1858), antología de Antoni de Borafull.

— (1905): *Los fantasmas del mundo*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid: Imprenta de Felipe Marqués; contenido: «El oso y la monja (Viele-Griffin [sic]). (Poeta francés decadentista)» < «L'Ours et l'Abbesse» en *La Chevauchée d'Yeldis et autres poèmes* (1892) (1893) de Francis Vielé-Griffin.

## II.2.2. Obras publicadas como traductor.

Bayet, Charles (1898): *Resumen de Historia del Arte*, Madrid: La España Editorial < *Précis d'histoire de l'art* (1886).

— (1907): *Resumen de Historia del Arte*, Madrid: Sáenz de Jubera < *Précis d'histoire de l'art* (1886).



- (1920): *Resumen de Historia del Arte*, Madrid: La España Editorial < *Précis d'histoire de l'art* (1886).
- Estelrich, Juan Luis (1889) *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*, Palma de Mallorca: Escuela Tipográfica Provincial; 609: «El buey» de Giosuè Carducci < «Il bove» en *Nuove poesie* (1873) de *Enotrio Romano* (seudónimo de Carducci) < «Contemplazione della bellezza», firmado como *Enotrio Romano*, en *Strenna bolognese. Raccolta di prose e poesie inedite* (1873) de VV. AA. < «Il bue» en *Il Mare. Giornale letterario mensile* (diciembre de 1872).
- Gil, Augusto (1894): *Musa Cerula (1891-1893)*, Coimbra: Livraria portuguesa e estrangeira do editor Manuel d'Almeida Cabral; contenido: «El punto final» de Augusto Gil < «Ponto final» en *Musa Cerula (1891-1893)* (1894).
- Henry Gréville [seudónimo de Alice Marie Céleste Durand] (1890): *Cleopatra*, Madrid: La España Editorial < *Cléopâtre* (1886).
- Malot, Hector (1890): *Madre*, Madrid: La España Editorial < *La mère* (1890).
- Theuriet, André (1889): *El profesor de Tours*, Madrid: El Cosmos Editorial < *Michel Verneuil* (1883).
- (1889): *Gertrudis y Verónica*, Madrid: El Cosmos Editorial < *Madame Véronique. Scènes de la vie forestière* (1880) y *Le secret de Gertrude* (1883).
- (1890): *El galán de la gobernadora*, Madrid: La España Editorial < *L'amoureux de la préfète* (1888).

### III. MANUEL REINA.

#### III.1. Traducciones en la prensa.

*El Bazar. Revista Ilustrada* (Madrid).

1874. Junio, 16, 254: «Imitación del alemán».

*La Ilustración Española y Americana* (Madrid).

1878. 22/5, XIX, 338: «El guante (pensamiento de Schiller)» < *Der Handschuh* (1797).

1897. 8/5, XVII, 286: «Soneto (pensamiento de Armand Silvestre)».

1898. 8/2, V, 82: «Dante (pensamiento de A. Barbier)» < «Dante» en *Iambes et Poèmes* (1841).

1901. 8/1, 1, 16: «Childe-Harold (pensamiento de Heine)» < «Childe Harold» en *Neue Gedichte* (1844).

*La Diana* (Madrid).

1883. 1/1, 23, 4-7: «La rosa y el ruiseñor (de Feliciano Malefille [sic]) < «Les amours d'un rossignol et d'une rose» en *Le Collier. Contes et nouvelles* (1854) de Félicien Mallefille; 8/5, 7, 8: «Poesías de Mauricio Rollinat»: «Los estremecimientos», «Los reflejos», «La visita de las sombras», «Las banderas», «Las campanas», «A una misteriosa», «La palabra», «La muerte», «El ojo fatal», «Canto del crepúsculo» «La corza», «El hábito» y «La linterna» < «Les Frissons», «Les Reflets», «Ombres visiteuses», «Les Cloches», «Les Drapeaux», «À une Mystérieuse», «La Parole», «Notre-Dame la Mort», «Le Mauvais Œil», «Villanelle du soir», «La Biche», «L'Habitude» y «La Lanterne» en *Les Névroses* (1883).

*Almanaque de La Ilustración Española y Americana para el año 1890* (Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1889).

1889. «Camino del infierno (pensamiento de Baudelaire)» < «Don Juan aux enfers» en *Les Fleurs du mal* (1857).

*Revista Azul* (México).

1894. 18/11, n.º 3: «El lirio de oro [“Imitación del francés”, ver *El Noticiero Sevillano*]».

1896. 26/4, 26, 413: «El camino del infierno» < «Don Juan aux enfers» en *Les Fleurs du mal* (1857).

*El Noticiero Sevillano* (Sevilla).

1895. 22/6, 814, [4]: «El lirio de oro (Imitación del francés)».

*Almanaque del Diario de Córdoba para 1898* (Córdoba: Imprenta y Librería del *Diario de Córdoba*, 1897).

1897. «La rosa [“cuento oriental”, ver *Rayo de sol*]» < poema inspirado en el cuento «Les amours d’un rossignol et d’une rose» en *Le Collier. Contes et nouvelles* (1854) de Félicien Mallefille.

*Revista Contemporánea* (Madrid).

1898. 30/1, tomo CIX, 147: «La rosa y el ruiseñor (cuento oriental)» < poema inspirado en el cuento «Les amours d’un rossignol et d’une rose» en *Le Collier. Contes et nouvelles* (1854) de Félicien Mallefille.

*La Revista Cómica* (Santiago de Chile).

1898. 1.<sup>a</sup> semana de febrero, 109, 66: «Don Juan en los infiernos (Pensamiento de Baudelaire)» < «Don Juan aux enfers» en *Les Fleurs du mal* (1857).

*Blanco y Negro* (Madrid).

1898. 12/11, 393, [8]: «La rosa y el ruiseñor (cuento oriental)» < poema inspirado en el cuento «Les amours d’un rossignol et d’une rose» en *Le Collier. Contes et nouvelles* (1854) de Félicien Mallefille.

1903. 26/12, 658, [16]: «Childe-Harold (Pensamiento de Heine)» < «Childe Harold» en *Neue Gedichte* (1844).

*Almanaque de La Ilustración Española y Americana para el año 1901* (Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1900).

1900. «El arado. Pensamiento de una narración en prosa de J. D’esparbès [*sic*: Georges d’Esparbès]».

*El Defensor de Córdoba. Diario Liberal-Conservador* (Córdoba).

1900. 10/11, [3]: «D. Juan en los infiernos (Pensamiento de Baudelaire)» < «Don Juan aux enfers» en *Les Fleurs du mal* (1857).

1901. 3/6, [3]: «La rosa y el ruiseñor (cuento oriental)» < poema inspirado en el cuento «Les amours d'un rossignol et d'une rose» en *Le Collier. Contes et nouvelles* (1854) de Félicien Mallefille; 19/9, [3]: «Childe-Harold (Pensamiento de Heine)» < «Childe Harold» en *Neue Gedichte* (1844).

1902. 14/7, [2]: «El lirio de oro [“Imitación del francés”, ver *El Noticiero Sevillano*]».

*Málaga Moderna* (Málaga).

1901. 16/9, n.º 7: «Childe-Harold (Pensamiento de Heine)» < «Childe Harold» en *Neue Gedichte* (1844).

*El Defensor de Córdoba. Suplemento «Los Jueves del Defensor»* (Córdoba).

1902. 17/7, [3]: «Childe-Harold (Pensamiento de Heine)» < «Childe Harold» en *Neue Gedichte* (1844).

1903. 5/2, [3]: «Imitación del alemán».

*Diario de Córdoba* (Córdoba).

1902. 28/12, [2]: «El lirio de oro [“Imitación del francés”, ver *El Noticiero Sevillano*]».

### III.2. Traducciones en libro.

Pérez de Siles y Prado, Agustín y Aguilar y Cano, Antonio (1874): *Apuntes históricos de la villa de Puente Genil*, Sevilla: Imprenta de Gironés y Orduña; contenido: «Imitación del alemán»; «Imitación del italiano».

Reina, Manuel (1877): *Andantes y Alegros*, Madrid: Imprenta de A. Florez y Compañía; contenido: «Imitación del alemán»; «Una mujer (pensamiento de Sue [Eugène Sue])»; «El rey Haraldo Harfagar (traducción de Heine)» < «König Harald Harfagar» en *Neue Gedichte* (1844); «Un sainete (pensamiento de Balzac)»; «El castillo de Dunstan (crónica escocesa)».

— (1878): *Cromos y Acuarelas (cantos de nuestra época)*, Madrid: Imprenta de Fortanet; contenido: «Desengaño (pensamiento de Alfonso Karr)»; «El guante (pensamiento de

- Schiller)» < *Der Handschuh* (1797); «Relligio (de Victor Hugo)» < «Religio» en *Les Contemplations* (1856); «La Diana (de Heine)» < «Diana» en *Neue Gedichte* (1844).
- (1899): *El jardín de los poetas*, Madrid: Imprenta de los hijos de M. G. Hernández; contenido: «Dante (pensamiento de A. Barbier)» < «Dante» en *Iambes et Poèmes* (1841).
- (1883): *El dedal de plata. Monólogo en verso*, Madrid: Imp. de E. Meseguer < «Le Dé d'Argent» (*Contes en Prose*, 1882) de François Coppée.
- (1896): *Poemas paganos*, Madrid: Tipografía de los hijos de M. G. Hernández; contenido: «La ceguedad de la turbas. Poema inspirado en un cuento, en prosa, de Villiers de L'Isle-Adam» < «Impatience de la foule» en *Contes cruels* (1883).
- (1897): *Rayo de sol. Poema y otras composiciones*, Madrid: Imprenta de los hijos de M. G. Hernández; contenido: «La rosa y el ruiseñor (cuento oriental)» < poema inspirado en el cuento «Les amours d'un rossignol et d'une rose» en *Le Collier. Contes et nouvelles* (1854) de Félicien Mallefille; «Pensamiento de Armand Silvestre».
- (1906): *Robles de la Selva Sagrada. Poesías póstumas*, Madrid: Establecimiento Tipografía Sucesores de Rivadeneyra; contenido: «El arado (Pensamiento de una narración, en prosa, de J. d'Esparvés [sic: Georges d'Esparbès])»; «Childe-Harold (Pensamiento de Heine)» < «Childe Harold» en *Neue Gedichte* (1844).
- (1894): *La vida inquieta. Poesías*, Madrid: Librería de Fernando Fe; contenido: «D. Juan en los infiernos (pensamiento de Baudelaire)» < «Don Juan aux enfers» en *Les Fleurs du mal* (1857).

#### IV. MARCOS RAFAEL BLANCO BELMONTE<sup>519</sup>.

##### IV.1. Traducciones en la prensa<sup>520</sup>.

*La Moda Elegante* (Madrid).

1900. 22/2, 7, 77: «Ejemplo (pensamiento de Hafiz [Hafez de Shiraz, sobrenombre del poeta persa Mohammed Shams od-Din])».

1901. 22/6, 23, 272: «Consejos a un niño (de E. Manuel [Eugène Manuel])», trad. *Araceli*; 14/11, 42, 496: «El violín de Yanko (pensamiento de una narración en prosa de Sienkiewicz [sic])» < *Janko Muzykant* (1879).

1902. 14/4, 14, 164: «Los nidos (de Camille Thorin)»; 14/4, 14 (y 30/4, 16; 14/5, 18; 30/5, 20; 14/6, 22; 30/6, 24; 14/7, 26; 30/7, 28; 14/8, 30; 30/8, 32; 14/9, 34; 30/9, 36; 14/10, 38; 30/10, 40; 14/11, 42; 30/11, 44; 14/12, 46; 30/12, 48; 1903: 14/1, 2; 30/1, 4; 14/2, 6; 28/2, 8; 14/3, 10; 30/3, 12; 14/4, 14; 30/4, 16; 14/5, 18; 30/5, 20; 14/6, 22; 30/6, 24; 14/7, 26; 30/7, 28; 14/8, 30; 30/8, 32; 14/9, 34; 30/9, 36; 14/10, 38; 30/10, 40; 14/11, 42; 30/11, 44; 14/12, 46; 30/12, 48), en Suplemento: «Marcia de Laubly», novela de *M. Maryan*, trad. *Araceli* < *Marcia de Laubly* (1899); 14/5, 18, 209: «Adiós de María Estuardo (de Béranger)», trad. *R. de Córdoba* < «Adieux de Marie Stuart» en *Œuvres complètes* (1839) de Pierre-Jean de Béranger; 6/8, 29, 344: «El collar de la princesa (pensamiento de Guyau)»; 22/8, 31, 368: «La “nana” rusa (de Lermontoff [sic])», trad. *R. de Córdoba*; 6/10, 37, 437: «La muerte de la cigarra (de M. J. Guyau [sic])», trad. *R. de Córdoba* < «La mort de la cigale» en *Vers d'un philosophe* (1881) de Jean-Marie Guyau; 14/10, 38, 455: «Cuando tú pasas... (de F. Parn)», trad. *R. de Córdoba*; 22/10, 39, 464: «La esperanza del poeta (de E. Hinzelin)», trad. *R. de Córdoba*; 22/12, 47, 560: «Olaf (pensamiento de Heine)», trad. *R. de Córdoba* < «Ritter Olaf» en *Neue Gedichte* (1844).

1903. 14/1, 2, en Suplemento: «La solterona (de E. d'Erville)», trad. *R. de Córdoba*; 22/1, 3, 32: «La amistad (pensamiento de una narración en prosa de Schiller)» < *Die Freundschaft*; 30/1, 4, 44: «El manantial (pensamiento de Tolstoi)»; 6/2, 5, 53:

---

<sup>519</sup> Se han excluido traducciones que no he podido atribuir con seguridad a Blanco Belmonte. También se ha prescindido de la sección «Pensamientos» o «Pensamientos selectos» de *La Moda Elegante* y *La Última Moda*, apartado de sentencias breves de escritores y pensadores, sin hacer discriminación por lengua o periodo histórico, que, con bastante probabilidad, realizase Blanco Belmonte.

<sup>520</sup> Solo se señalará el traductor en el caso de que se utilice un seudónimo, de lo contrario la firma será «M. R. Blanco-Belmonte» o «M. R. Blanco Belmonte». De la misma manera, las entradas serán poemas salvo que se indique otra cosa.

«Amores (pensamiento de María Krysinada [*sic*: Marie Krysinaska]); 28/2, 8, en Suplemento: «La caracola (pensamiento de L. Ratisbonne)); 6/3, 9, 99: «Olvido (de Paul Verlaine)», trad. *R. de Córdoba*; 14/3, 10, 116: «La inteligencia (proverbio ruso)); 22/3, 11, 130: «Canción primaveral (de H. Seguin)); 6/4, 13, 149: «Igualdad (proverbio árabe)); 22/5, 19, 221: «Los melocotones (proverbio ruso)); 6/6, 21, 248: «Lágrima femenina (pensamiento en prosa de Catulle Mendés [*sic*]); 14/6, 22, 257: «El egoísmo (conseja árabe)); 30/6, 24, 281: «Grandes y pequeños (fábula india)», trad. *R. de Córdoba*; 30/7, 28, 328: «Plegaria de León XIII» y «Última poesía de su santidad. Meditación nocturna del alma dolorida», de León XIII < *Deo et Virgini Matri extrema Leonis vota* y *Nocturna ingemiscentis animae meditatio* (1903); 6/8, 29, 341: «La madre del héroe (pensamientos en prosa de S. M. la reina de Rumanía)», trad. *R. de Córdoba*; 14/8, 30, 356: «Avaricia (pensamiento en prosa de Catulle Mendés [*sic*])» < «Avarice» en *La vie sérieuse* (1889); 22/8, 31, 364-365: «La última moneda (proverbio ruso)); 14/10, 38, en Suplemento: «El origen de la muerte (leyenda india)); 30/11, 44, 521: «Los tres gusanos (pensamiento de una narración en prosa de Ephner)» < «Els tres cucs» (en la revista *Catalunya*, 11, 15/6/1903) de *Oscar J. Ephner*, seudónimo de Josep Carner<sup>521</sup>.

1904. 14/1, 2 (y 30/1, 4; 14/2, 6; 29/2, 8; 14/3, 10; 30/3, 12; 14/4, 14; 30/4, 16; 14/5, 18; 30/5, 20; 14/6, 22; 30/6, 24; 14/7, 26; 30/7, 28; 14/8, 30; 30/8, 32; 14/9, 34; 30/9, 36; 14/10, 38), en Suplemento: «Gabriela», novela de *M. Maryan*, trad. *Araceli*; 22/1, 3, 27-28: «El hijo del viento (conseja árabe)», cuento en prosa; 22/1, 3, 29: «La piedra (anécdota rusa)», trad. *R. de Córdoba*; 30/1, 4, en Suplemento: «Mi arroyuelo (pensamiento en prosa de Alfonso Karr)», trad. *R. de Córdoba*; 29/2, 8, en Suplemento: «Viudez (de Raul Guillard)», trad. *R. de Córdoba*; 22/3, 11, 124-125: «Flor de santidad (pensamiento en prosa de C. Mendés [*sic*])», trad. *R. de Córdoba*; 6/4, 13, 147: «El trébol inmarcesible (leyenda árabe)», trad. *R. de Córdoba*; 30/4, 16, en Suplemento: «La voluntad de Dios (conseja oriental)», trad. *R. de Córdoba*; 22/5, 19, 219-220: «Bichito (pensamiento en prosa de Oscar Wilde)»; 14/6, 22, en Suplemento: «Canción de las costureras (de Tomás Hood)», trad. *R. de Córdoba* < «The song of the shirt» en *Punch, or the London Charivari* (n.º 128, 16/12/1843); 22/6, 23, 268: «Dulce inocencia (pensamiento de Barrillot)», trad. *R. de Córdoba*; 30/6, 24, 280: «La abeja y la hormiga

---

<sup>521</sup> Josep Carner publicó primero, como *Oscar J. Ephner*, el texto en español: «Los tres gusanos», en el volumen *Tapices viejos. Leyendas escogidas* (1902) donde también aparecen cuentos con la firma de Carmen Sylva, Alfonso Daudet, Siegfried Kapper, Anatolio France, Renzo Renzaccio, Emilio Souvestre, Federico Febvre e Ivan Tourgueneff (*sic*).

(pensamiento de L. Jussieu)», trad. *R. de Córdoba* < «L'abeille et la fourmi» en *Fables et contes en vers* (1829) de Laurent de Jussieu; 14/7, 26, en Suplemento: «La deuda del César (pensamiento de una narración en prosa de Jorge D'Esparbes [*sic*])», trad. *R. de Córdoba*; 30/7, 28, en Suplemento: «Los sencillos (de Guerra Junqueiro): «El entierro», «In pulvis» y «El pastor» < «Cadaver» («Prestito funebre», «In Pulvis») y «O Pastor» en *Os simples* (1892); 14/8, 30, 352: «Pensamientos de Schiller»: «El barro», «La honra» y «El poeta», trad. *R. de Córdoba*; 22/8, 31, 371: «Religión (parábola oriental)»; 30/8, 32, en Suplemento: «Triste ignorancia (de L. de Ratisbonne)», trad. *R. de Córdoba*; 6/9, 33, 388: «La alegría de la casa (pensamiento de Víctor Hugo)»; 14/9, 34, 404: «Juan sin patria (pensamiento de una narración en prosa de Sienkiewicz [*sic*])», trad. *R. de Córdoba*; 14/9, 34, en Suplemento: «Elogio de las lágrimas (pensamiento de Víctor Hugo)»; 30/9, 36, 424-425: «Flor de hidalguía (pensamiento de una narración en prosa de J. D'Esparbés [*sic*])»; 6/10, 37, 437: «Por los «golfos» (pensamientos de J. Richepin)»; 14/10, 38, en Suplemento: «Himno (espíritu de san Francisco de Asís)» y «Canción de Mignon (de Goethe)» < *Mignon* (1795); 22/10, 39, 461: «La selva encantada (pensamiento de una narración en prosa de H. Gourdon)»; 30/10, 40 (y 14/11, 42; 30/11, 44; 14/12, 46; 30/12, 48; 1905: 14/1, 2; 30/1, 4; 14/2, 6; 30/2, 8; 14/3, 10; 30/3, 12), en Suplemento: «Las conquistas de Próspero», novela de H. du Plessac, trad. *Araceli*; 14/11, 42, en Suplemento: «Lo bueno y lo mejor (de L. Ratisbonne)»; 30/11, 44, 519: «La muerte del Delfín (pensamiento en prosa de A. Daudet)», trad. *White* < «La mort du Dauphin» en *Lettres de mon moulin* (1866); 30/12, 48, en Suplemento: «Mimí Pinsón (de A. de Musset)» < *Mimi Pinson* (1845).

1905. 6/2, 5, 56: «Diálogo (de Víctor Hugo)», trad. *R. de Córdoba* < «Le tombe dit à la rose» en *Les Voix intérieures* (1837); 14/2, 6, 63: «El violín roto (de Beranger)» < «Le violon brisé» en *Œuvres complètes* (1839) de Pierre-Jean de Béranger; 14/2, 6, en Suplemento: «Microscópicas (proverbios orientales)», trad. *R. de Córdoba*; 6/3, 9, 99: «El juicio de las rosas (pensamiento de Gabriel d'Annunzio)», trad. *R. de Córdoba*; 14/4, 14, 159-160: «Como el cactus», de Jean-Marie Guyau; 14/4, 14 (y 30/4, 16; 14/5, 18; 30/5, 20; 14/6, 22; 30/6, 24; 14/7, 26; 30/7, 28; 14/8, 30; 30/8, 32; 14/9, 34; 30/9, 36; 14/10, 38; 30/10, 40; 14/11, 42; 30/11, 44; 14/12, 46; 30/12, 48), en Suplemento: «El rincón de la dicha», novela de Étienne Marcel, trad. *Araceli*; 6/6, 21, 245: «Quien sabe amar, sabe morir (pensamiento de Carlota Braéme)», trad. *R. de Córdoba*; 6/7, 25, 298: «La torre de las oraciones (leyenda japonesa)»; 30/7, 28, 328: «Los trabajadores (pensamiento de la Reina Isabel de Rumanía)», trad. *R. de Córdoba*; 30/7, 28, en Suplemento: «Por los



caminos... (prosa de Catulle Mendes [*sic*]); 14/8, 30, 351: «Lágrimas (pensamiento de L. Carena)»; 14/8, 30, 353: «Las dos coronas», de la reina Elena de Italia, trad. *R. de Córdoba*; 22/8, 31, 371: «Crueldades de la piedad (pensamiento de Porreca Olivieri)»; 6/9, 33, 394: «La ventana iluminada», de Lucía F. Faure, trad. *R. de Córdoba*; 6/9, 33, 394: «Hacia el ideal», de la Baronesa de Baye, trad. *R. de Córdoba*; 6/9, 33, 395: «Mi rincón (pensamiento de G. Vicaire)»; 30/9, 36, en Suplemento: «¡Pobre abuelita! (pensamiento de la baronesa de Zuylen)»; 6/10, 37, 442: «Pensamientos extraños»: «Puntos de vista (de Alfonso Karr)» y «Lo que cuesta la dicha (de Ancelot)»; 14/10, 38, 455: «Pensamientos extraños»: «Llave mágica (de Mary Lafón)» y «¡Y se van! (de Teófilo Gautier)»; 22/10, 39, 467: «Venganza infernal (pensamiento de Hume)»; 30/10, 40, en Suplemento: «Lo mismo que tú... (de A. Dumas)», trad. *R. de Córdoba*; 30/11, 44, en Suplemento: «Fruta del tiempo. Nueces», artículo con unos versos de La Fontaine, trad. *White*, y «Pensamientos extraños»: «Arriba y abajo (de Víctor Hugo)», «Mi ruego (de J. Marmier)» y «Un voto (de A. Brizeux)»; 14/12, 46, en Suplemento: «Pensamientos extraños»: «Advertencia (de Pons de Verdun)», «Horcas caudinas (de Víctor Hugo)», «Tiempo perdido (de Archias)» y «Agua que corre (de La Monnaye)», trad. *R. de Córdoba*; 22/12, 47, 557: «El paseo del poeta (pensamiento de Emerson [Ralph Waldo Emerson])», trad. *R. de Córdoba*; 22/12, 47, 562: «El aguinaldo del niño Jesús (pensamiento de Plestcheef)»; 30/12, 48, en Suplemento: «Bondad divina (de Víctor Hugo)».

1906. 14/1, 2 (y 30/1, 4; 14/2, 6; 28/2, 8; 14/3, 10; 30/3, 12; 14/4, 14; 30/4, 16; 14/5, 18; 30/5, 20; 14/6, 22; 30/6, 24), en Suplemento: «La hija de mi enemigo», novela de *E. Marcel*, trad. *Araceli* < *La fille de mon ennemi* (1883); 14/1, 2, en Suplemento: «Guerra civil (pensamiento de Víctor Hugo)», trad. *M. White* < «Guerre civile», *La légende des siècles* (1877); 30/1, 4, 40: «Vencidos (pensamiento de E. Hinzelin)», trad. *M. White*; 30/1, 4, en Suplemento: «Desamparo (de Víctor Hugo)», trad. *R. de C.*<sup>522</sup>; 28/2, 8, en Suplemento: «Manos blancas (parábola india)»; 14/3, 10, en Suplemento: «Madre obrera (de Ada Negri)» < «Madre operaia» en *Fatalità* (1892); 22/4, 15, 172: «El cavador (de Guerra Juqueiro)» < «O cavador» en *Os simples* (1892); 30/4, 16, en Suplemento: «Amores extraños (de Víctor Hugo)», trad. *R. de Córdoba*; 22/5, 19, 226: «Canción de la limosna (de Rudyard Kipling)»; 14/6, 22, en Suplemento: «La campana de la vida (pensamiento en prosa de Guillermo II, emperador de Alemania)»; 30/6, 24 (y 14/7, 26; 30/7, 28; 14/8, 30; 30/8, 32; 14/9, 34; 30/9, 36; 14/10, 38; 30/10, 40; 14/11,

<sup>522</sup> Respuesta en mismo número: «Amparo (después de leer “Desamparo”, de Víctor Hugo)».

- 42; 30/11, 44; 14/12, 46; 30/12, 48; 1907: 14/1, 2; 30/1, 4; 14/2, 6; 28/2, 8), en Suplemento: «Violeta», novela de *E. Marcel*, trad. *Araceli* < *Violette* (1883); 30/7, 28, en Suplemento: «Para los niños»: «Un consejo (de Pablo Déroulede)» y «Reprimenda (de Juan Aicard)», trad. *R. de Córdoba*; 14/8, 30, 359: «El luto», de *Sully Prudhomme* < «Le premier deuil» en *Les solitudes* (1869); 30/10, 40, 479: «El saludo (de Teodoro de Banville)»; 6/11, 41, 483: «El guante (de Schiller)» < *Der Handschuh* (1797); 22/12, 47, 563: «Proverbios chinos», trad. *R. de Córdoba*.
1907. 30/1, 4, 40: «Las cunas (de J. Larribau)»; 22/2, 7, 77: «El vaso roto (pensamiento de Sully-Prudhomme)» < «Le vase brisé» en *Stances et poèmes* (1865); 14/3, 10, en Suplemento: «Pensamientos extraños (de la reina Isabel de Rumanía)»; 6/4, 13, 149: «Hechicera eterna (de A. Maraval-Berthoin)»; 14/4, 14 (y 30/4, 16; 14/5, 18; 30/5, 20; 14/6, 22; 30/6, 24; 14/7, 26; 30/7, 28; 14/8, 30; 30/8, 32; 14/9, 34; 30/9, 36; 14/10, 38; 30/10, 40; 14/11, 42; 30/11, 44; 14/12, 46; 30/12, 48; 1908: 14/1, 2; 30/1, 4; 14/2, 6; 29/2, 8; 14/3, 10; 30/3, 12; 14/4, 14, 30/4, 16; 14/5, 18; 30/5, 20; 14/6, 22; 30/6, 24; 14/7, 26; 30/7, 28; 14/8, 30; 30/8, 32; 14/9, 34; 30/9, 36; 14/10, 38; 30/10, 40; 14/11, 42), en Suplemento: «La florida», novela de *E. Marcel*, trad. *Araceli*; 6/9, 33, 107: «Fatalidad (de Ada Negri)» < «Fatalità» en *Fatalità* (1892).
1908. 30/1, 4, 39: «¡Gritad, niñas! (pensamiento de Ada Negri)», trad. *R. de Córdoba*; 6/2, 5, 51: «La muerte de los lirios (pensamiento de Suzanne Vignancour)»; 6/2, 5, en Suplemento: «Amaba mucho a su tierra... (de F. Ch. Caillard)», trad. *R. de Córdoba*; 6/3, 9, 100: «Niñez eterna (pensamiento de Frédéric Bataille)»; 30/3, 12, 140: «Mi tumba (de León Valade)»; 6/4, 13, 148: «Balada de los pescadores (de Théodore Botrel)» < *La Paimpolaise* (1895); 30/4, 16, 185: «Junto a las cunas (pensamiento de Víctor Hugo)»; 6/6, 21, 250: «Las hormigas (de Gabriel Nigond)»; 14/6, 22, 262: «¡Excepcional! (de G. Dubut)»; 30/6, 24, 284: «Ley de vida (pensamiento de Édouard Grenier)»; 30/7, 28, 45: «Hora gris (pensamiento de R. Christian-Frogé)»; 6/9, 33, 100: «Por distinta senda (pensamiento de Lya Berger)»; 22/9, 35, 129: «Besos de almas (pensamiento de Lucien Paté)»; 30/10, 40, 191: «Espejos celestiales (pensamiento de Louis Legendre)»; 14/11, 42, 214: «Vagabundo (pensamiento de Fernand Gregh)».
1909. 6/1, 1 (y 22/1, 3; 6/2, 5; 22/2, 7; 6/3, 9; 22/3, 11; 6/4, 13; 22/4, 15; 6/5, 17; 22/5, 19; 6/6, 21; 22/6, 23; 6/7, 25; 22/7, 27; 6/8, 29; 22/8, 31; 6/9, 33; 22/9, 35; 6/10, 37; 22/10, 39; 6/11, 41; 22/11, 43; 6/12, 45; 22/12, 47; 1910: 6/1, 1; 22/1, 3; 6/2, 5; 22/2, 7; 6/3, 9; 22/3, 11; 6/4, 13; 22/4, 15 ; 6/5, 17), en Suplemento: «Ilusiones», novela de *M. Maryan*, trad. *Araceli*; 30/1, 4, 41: «Morsamor (pensamiento de Achille Millien)»; 14/4, 14, 166:

- «La ciencia de la vida (pensamiento de Víctor Hugo)»; 22/4, 15, 171: «Caridad (pensamiento de Jacques Normand)»; 30/4, 16, 185: «La queja (pensamiento de A. Barratin)»; 14/6, 22, 255: «Pensamientos extraños (de A. Barratin)»; 30/7, 28, 46: «Los niños pobres (pensamiento de Víctor Hugo)» < «Les enfants pauvres» en *L'art d'être grand-père* (1877); 6/8, 29, 51: «Madrigal (pensamiento de E. Haraucourt)»; 22/8, 31, 75: «¡Se te fue! (pensamiento de Víctor Hugo)»; 30/8, 32, 94: «Sueño de amor (pensamiento de H. Cazalis)»; 30/9, 36, 143: «Sonrisas y lágrimas (pensamiento de J. Souvary)»; 14/10, 38, 166: «El primer hijo (pensamiento de Clovis Hugues)»; 30/10, 40, 189: «Los tres sobrinos (pensamiento de Clovis Hugues)»; 14/11, 42, 207: «El faro (pensamiento de G. Delaouys)»; 30/12, 48, 279: «Una fiesta en el cielo (pensamiento de Tourgueneff [*sic*])».
1910. 28/2, 8, 93: «La buena ventura (pensamiento de F. Coppée)»; 22/4, 15, 173: «Plegaria del servidor (pensamiento de R. Montesquieu [*sic*: Robert de Montesquiou])»; 14/5, 18, 213: «El pastor (pensamiento de H. Lapaire)»; 6/7, 25 (y 22/7, 27; 6/8, 29; 22/8, 31; 6/9, 33; 22/9, 35; 6/10, 37; 22/10, 39; 6/11, 41; 22/11, 43; 6/12, 45; 22/12, 47; 1911: 6/1, 1; 22/1, 3), en Suplemento: «Tula», novela de G. Peyrebrune, trad. *Araceli*; 6/8, 29, 57: «A la sombra de un álamo (pensamiento de E. Blemont)»; 14/8, 30, 63: «El milagro de los pájaros (pensamiento de F. Gregh)»; 30/8, 32, 87: «Bordado de perlas (pensamiento de Judith Gautier)»; 6/9, 33, 103: «Soñando en un sueño (pensamiento de Catulle Mendes [*sic*])»; 14/9, 34, 117: «Compasión (pensamiento de A. Barratin)»; 22/10, 39, 177: «Edelweiss (pensamiento de Egli)».
1911. 6/1, 1, 23: «Misericordia infantil (pensamiento de F. Casale)»; 6/2, 5 (y 22/2, 7; 6/3, 9; 22/3, 11; 6/4, 13; 22/4, 15; 6/5, 17; 22/5, 19; 6/6, 21; 22/6, 23; 6/7, 25; 22/7, 27; 6/8, 29; 22/8, 31; 6/9, 33; 22/9, 35; 6/10, 37; 22/10, 39; 6/11, 41; 22/11, 43; 6/12, 45; 22/12, 47; 1912: 6/1, 1; 22/1, 3), en Suplemento: «El capitán Kerallain», novela de Z. Fleuriot, trad. *Araceli*; 14/3, 10, 111: «El deseo de un desdichado (pensamiento de H. Murger)»; 30/7, 28, 41: «Las pobres viejas (pensamiento de P. Reyniel)»; 14/12, 46, 255: «Como el poeta (pensamiento de M. Faure)».
1912. 6/2, 5 (y 22/2, 7; 6/3, 9; 22/3, 11; 6/4, 13; 22/4, 15; 6/5, 17; 22/5, 19; 6/6, 21; 22/6, 23; 6/7, 25; 22/7, 27; 6/8, 29; 22/8, 31), en Suplemento: «La red y el anzuelo», novela de X, trad. *Araceli*; 6/4, 13, 153: «Alegrías sin causa (pensamiento de Sully-Prudhomme)», trad. *R. de Córdoba* < «Joies sans causes», *Les Épreuves* (1866); 30/8, 32, 95: «Elogio de la pobreza (pensamiento de San Francisco de Asís)»; 6/9, 33 (y 22/9, 35; 6/10, 37;

- 22/10, 39; 6/11, 41; 22/11, 43; 6/12, 45; 22/12, 47), en Suplemento: «La borrasca», novela de *Étienne Marcel*, trad. *Araceli*.
1913. 6/12, 45 (y 22/12, 47; 1914: 6/2, 5; 22/2, 7; 6/3, 9; 22/3, 11; 6/4, 13; 22/4, 15; 6/5, 17; 22/5, 19; 6/6, 21; 22/6, 23; 6/7, 25; 22/7, 27; 6/8, 29; 22/8, 31; 6/9, 33; 22/9, 35; 6/10, 37), en Suplemento: «La primavera vuelve», novela, sin señalarse el autor original, trad. *Araceli*.
1914. 30/1, 4, 41: «La ventana iluminada», de Lucía Félix-Faure; 22/4, 15, 170: «Ante el retrato de la ausente (pensamiento de María Antonieta)»; 22/10, 39 (y 6/11, 41; 22/11, 43; 6/12, 45; 22/12, 47; 1915: 6/1, 1; 22/1, 3; 6/2, 5; 22/2, 7; 6/3, 9; 22/3, 11; 6/4, 13; 22/4, 15; 6/5, 17; 22/5, 19; 6/6, 21; 22/6, 23; 6/7, 25; 22/7, 27; 6/8, 29), en Suplemento: «Arisea», novela, sin señalarse el autor original, trad. *Araceli*; 30/8, 32, 82: «El perro y el conejo (fábula escrita por Napoleón II)».
1915. 6/3, 9, 99: «Las desconocidas (leyenda rusa)», cuento en prosa, trad. L. L.<sup>523</sup>; 14/3, 10, 111: «La tristeza de las campanas (pensamiento de M. Comert)», trad. *R. de Córdoba*; 6/5, 17, 195: «Canción de guerra (pensamiento de F. Manuel)», trad. *R. de Córdoba*; 22/7, 27, 27: «Plegaria de una enfermera (pensamiento de J. Rhuys)»; 22/8, 31 (y 6/9, 33; 22/9, 35; 6/10, 37; 22/10, 39; 6/11, 41; 22/11, 43; 6/12, 45; 22/12, 47; 1916: 6/1, 1; 22/1, 3; 6/2, 5; 22/2, 7; 6/3, 9; 22/3, 11; 6/4, 13; 22/4, 15; 6/5, 17; 22/5, 19; 6/6, 21; 22/6, 23; 6/7, 25; 22/7, 27; 6/8, 29; 22/8, 31; 6/9, 33; 22/9, 35; 6/10, 37; 22/10, 39; 6/11, 41; 22/11, 43; 6/12, 45; 22/12, 47; 1917: 6/1, 1; 22/1, 3; 6/2, 5; 22/2, 7; 6/3, 9; 22/3, 11), en Suplemento: «En los nidos de antaño», novela de *M. Maryan*, trad. *Araceli*; 14/12, 46, 254: «A la reina de los belgas (pensamiento de Margarita Deschamps)», trad. *R. de Córdoba*; 22/12, 47, 269: «En el portal de Belén (pensamiento de G. Vicaire)».
1916. 22/2, 7, 83: «El recuerdo (pensamiento de Bouchaud)»; 14/3, 10, 110: «Más que reina», artículo de *R. de Córdoba*: versos de Villon y de Ronsard; 14/4, 14, 159: «Canción de cuna (Lied húngaro)». 14/7, 26, 14: «Rosa mística (pensamiento de Pimdan)»; 30/7, 28, 38: «Mi felicidad (pensamiento de Adnet)»; 30/10, 40, 138: «Mientras los hombres se matan... (Pensamientos de Haruko, emperatriz del Japón [Masako Ichijō])»; 22/12, 47, 267: «Las vírgenes luminosas (pensamiento de Sully-Prudhomme)».
1917. 14/1, 2, 23: «El soldado ciego (pensamiento de autor anónimo)»; 30/1, 4, 47: «Las campanas de la tarde (pensamiento de T. Moore)» < «Those evening bells» en *A Selection of Popular National Airs* (1818) de Thomas Moore; 6/4, 13 (y 22/4, 15; 6/5, 17; 22/5, 19; 6/6, 21; 22/6, 23; 6/7, 25; 22/7, 27; 6/8, 29; 22/8, 31; 6/9, 33; 22/9, 35;

---

<sup>523</sup> Mismo relato que en «Una fiesta en el cielo (pensamiento de Tourgueneff [*sic*])».

- 6/10, 37; 22/10, 39; 6/11, 41; 22/11, 43; 6/12, 45; 22/12, 47; 1918: 6/1, 1; 22/1, 3; 6/2, 5; 22/2, 7; 6/3, 9; 22/3, 11; 6/4, 13; 22/4, 15; 6/5, 17; 22/5, 19; 6/6, 21; 22/6, 23; 6/7, 25; 22/7, 27; 6/8, 29; 22/8, 31; 6/9, 33; 22/9, 35; 6/10, 37), en Suplemento: «Entre dos cunas», novela de *M. Maryan*, trad. *Araceli*; 6/5, 17, 203: «Hay dos sendas en la vida... (Pensamiento de A. de Musset)», trad. *R. de Córdoba*<sup>524</sup>; 14/6, 22, 263: «Siempre en la sombra (pensamiento de G. Calonne)»; 22/7, 27, 28: «Bruma (pensamiento de L. Delarue-Mardrus)»; 14/8, 30, 63: «Mi hermana es poeta (pensamiento de Orfer)»; 14/9, 34, 111: «El mentir de las fachadas (pensamiento de C. Leblond)»; 6/10, 37, 155: «El reloj de la vida (pensamiento de C. Leblond)»; 14/10, 38, 159: «Niños y pájaros (pensamiento de Fuster)»; 6/11, 41, 203: «El Cristo de las rocas (pensamiento de Chollet)»; 14/11, 42, 215: «Las rosas de mañana (pensamiento de A. Hennequin)».
1918. 14/1, 2, 23: «Pasado (pensamiento de A. Carcassonne)»; 30/1, 4, 47: «El globo azul (pensamiento de E. Frichet)»; 28/2, 8, 86: «Infelices (pensamiento de E. Verhaeren)»; 6/3, 9, 99: «El maestro y las joyas (pensamiento de Rabindranat Tagore)»; 14/3, 10, 111: «La lucha (pensamiento de J. Rhuis)»; 14/4, 14, 167: «La ambición del arroyuelo (pensamiento de A. Lemoyne)»; 30/6, 24, 284: «Al margen de la hecatombe»: «Las estaciones del año (pensamiento de L. Valade)»; 14/7, 26, 16: «¡Adelante, siempre adelante! (pensamiento del Conde de Larmandie)»; 22/8, 31, 83: «Viendo alejarse los barcos... (Pensamiento de Ch. Fuster)»; 30/8, 32, 90-91: «Mirando a la luna (pensamiento de F. Gregh)»; 14/10, 38, 167: «¡Siembra, labrador! (pensamiento de H. Lapaire)»; 22/10, 39 (y 6/11, 41; 22/11, 43; 6/12, 45; 22/12, 47; 1919: 6/1, 1; 22/1, 3; 6/2, 5; 22/2, 7; 6/3, 9; 22/3, 11; 6/4, 13; 22/4, 15; 6/5, 17; 22/5, 19; 6/6, 21; 22/6, 23; 6/7, 25; 22/7, 27; 6/8, 29; 22/8, 31; 6/9, 33; 22/9, 35; 6/10, 37; 22/10, 39; 6/11, 41; 22/11, 43; 6/12, 45; 22/12, 47; 1920: 6/1, 1; 22/1, 3; 6/2, 5; 22/2, 7; 6/3, 9; 22/3, 11; 6/4, 13; 22/4, 15; 6/5, 17; 22/5, 19; 6/6, 21; 22/6, 23; 6/7, 25; 22/7, 27), en Suplemento: «Lo que enseña la vida», novela de *M. Maryan*, trad. *Araceli*; 22/10, 39, 171: «Al margen de la hecatombe»: «Balada de venganza y odio (pensamiento de P. A. Noel)», trad. *R. de Córdoba*<sup>525</sup>; 14/12, 46, 263: «A la sombra del viejo campanario (pensamiento de J. Douget)».
1919. 6/1, 1, 3: «Del ensueño a la realidad (pensamiento de T. Gautier)»; 6/2, 5, 43: «Consuelo único (pensamiento de M. Desbordes-Valmores)»; 6/3, 9, 87: «El padre del soldado (pensamiento de Saint-Léger)», trad. *R. de Córdoba*; 22/3, 11, 107: «Al

<sup>524</sup> Respuesta en mismo número: «Hay una senda callada...».

<sup>525</sup> Respuesta en el mismo número: «Al margen de la locura»: «Balada del amor y de la paz».

hundirse el arado... (Pensamiento de J. Rameau)»; 30/4, 16, 158: «La hermanita (pensamiento de H. Blanvalet)»; 14/5, 18, 176: «El amor a lo pasado (pensamiento de T. Albert)», trad. *R. de Córdoba*; 22/5, 19, 187: «Mientras hila mi madre... (Pensamiento de G. Revilliod)»; 14/6, 22, 216: «Como el molino de viento (pensamiento de E. Haraucourt)»; 30/6, 24, 233-236: «La nodriza (pensamiento de una narración en prosa de Eça de Queiroz)» < *A Aia* (1894); 30/8, 32, 72: «El puente (pensamiento de Víctor Hugo)», trad. *R. de Córdoba* < «Le pont» en *Les Contemplations* (1856); 6/10, 37, 123: «Álbum poético»: «Camino adelante (de Guerra Junqueiro)»: «Al marchar» y «Al volver» < «Preludio»: «A caminho» y «De volta» en *Os simples* (1892).

*La Ilustración Española y Americana* (Madrid).

1900. 8/9, XXXIII, 146: «El diamante de Krüger (leyenda africana)».
1901. 15/4, XIV, 230: «Canciones de Oscar II, rey de Suecia»: «¡Arriba!» y «La barquera»; 22/8, XXXI, 103: «Letras francesas»: «Cenicienta (de G. Portevin)» y «Sobre la playa (de L. Villeneuve)»; 8/9, XXXIII, 142: «Epílogo (de M. Pottecher)».
1902. 22/2, VII, 110: «Siempre viva de la nieve (de Tony Bouillet [*sic*: Tony Bouilhet])»; 8/6, XXI, 358: «Ilusión (de Víctor Hugo)»; 30/12, XLVIII, 386: «Junto a la fuente (de M.-J. Guyau [*sic*: Jean-Marie Guyau])».
1903. 22/2, VII, 123: «Pensamientos (de Víctor Hugo)»; 28/2, VIII, 134: «Pensamientos (de Víctor Hugo)»; 8/3, IX, 151: «Ladrones inconscientes (de Víctor Hugo)»; 22/3, XI, 179: «Pensamientos (de Víctor Hugo)»; 15/5, XVIII, 302: «El cuervo (proverbio ruso)»; 22/6, XXIII, 386: «Canción (de Armand Silvestre)»; 22/12, XLVII, 378: «A la puerta del cielo (inspirado en un cuento de Pierry)».
1904. 15/10, XXXVIII, 218: «Limosna (prosa de Iván Tourgueneff [*sic*])»; 30/10, XL, 254: «Los epitafios (pensamiento de L. Ratisbonne)»; 15/11, XLII, 286: «Emigrantes (pensamiento de A. Ribaux)»; 15/12, XLVI, 350-351: «La serpiente (apólogo oriental)».
1905. 30/4, XVI, 248: «La campana (pensamiento de Schiller)» < *Das Lied von der Glocke* (1799); 15/6, XXII, 350: «La tristeza (de Lamartine)», trad. *R. de Córdoba*<sup>526</sup> < «La tristesse» en *Harmonies poétiques et religieuses* (1830); 15/8, XXX, 91: «La nodriza (pensamiento de una narración en prosa de Eça de Queiroz)» < *A Aia* (1894); 22/9, XXXV, 175: «Locura de amor (pensamiento de Catulle Mendés [*sic*])»; 30/10, XL, 251:

<sup>526</sup> Respuesta en el mismo número: «La alegría (después de haber leído “La tristeza”, de Lamartine)».

- «Trofeos (pensamientos de J. M. Heredia)»: «La muerte del águila», «El lecho», «Marea alta», «Mármol roto» y «Plegaria de un muerto» < «La Mort de l'Aigle», «Le Lit», «Mer montante», «Sur un Marbre brisé», «La Prière du Mort» en *Les Trophées* (1893); 30/11, XLIV, 323: «Prosa y verso (de Víctor Hugo)»; 30/12, XLVIII, 403: «El telón (de Víctor Hugo)».
1906. 8/1, I, 15: «Sursum corda! (de Víctor Hugo)»; 28/2, VIII, 135: «Los grandes (de Ada Negri)» < «I grandi» en *Tempeste* (1895); 15/3, X, 167: «La infancia (pensamiento de Víctor Hugo)» < «L'enfance» en *Les Contemplations* (1856); 22/3, XI, 186: «Los pobrecitos (de Guerra Junqueiro)» < «Os pobresinhos» en *Os simples* (1892); 8/6, XXI, 365: «El pasante del colegio (de Víctor Hugo)»; 22/9, XXXV, 174: «El lago Scutari (del príncipe Nicolás de Montenegro)»; 8/10, XXXVII, 199: «Camino adelante (de Guerra Junqueiro)»: «Al marchar» y «Al volver» < «Preludio»: «A caminho» y «De volta» en *Os simples* (1892); 15/11, XLII, 295: «El mendigo (de Víctor Hugo)» < «Le mendiant» en *Les Contemplations* (1856); 22/11, XLIII, 307: «El puente (pensamiento de Víctor Hugo)» < «Le pont» en *Les Contemplations* (1856); 30/11, XLIV, 327: «Lección (pensamiento de Víctor Hugo)»; 15/12, XLVI, 355: «Las casas viejas (pensamiento de Sully Prudhomme)» < «Les vieilles maisons» en *Les solitudes* (1869).
1907. 8/7, XXV, 7: «Lo que le falta al mar (pensamiento de Víctor Hugo)» < «La source tombait du rocher» en *Les Contemplations* (1856); 30/9, XXXVI, 199: «Sinite parvulos... (de Ada Negri)» < «Sinite parvulus» en *Fatalità* (1892); 8/10, XXXVII, 215: «Cual la concha (de R. de Montesquieu [*sic*: Robert de Montesquiou])»; 15/11, XLII, 295: «Mentira piadosa (pensamiento de Víctor Hugo)» < «Le pot cassé» en *L'art d'être grand-père* (1877).
1908. 8/1, I, 14: «Ambiciones infantiles (pensamiento de Michel Carré)»; 30/1, IV, 51: «Canciones de la brisa (Fragmento de *Les bouffons*, comedia de M. Zamacois, estrenada con gran éxito en el teatro Sarah-Bernhardt, de París)» < *Les bouffons* (1907); 15/2, VI, 90: «Hermana golondrina (pensamiento de Sully-Prudhomme)», trad. R. de Córdoba < «A l'Hirondelle» en *Poésies. Stances et poèmes (1865-1866)* ([1872]); 15/2, VI, 95: «Creación (pensamiento de Víctor Hugo)»; 22/2, VII, 111: «El beso de la rubia (de Jules Truffier)» < *Le baiser de la blonde*; 8/3, IX, 143: «El pastor triste (pensamiento de L. Bouilhet)»; 15/3, X, 163: «Dicha en el reposo (pensamiento de Jean Richepin)»; 30/3, XII, 190: «In principium (pensamiento de Víctor Hugo)»; 15/4, XIV, 222: «Sello de grandeza (pensamiento de Víctor Hugo)», trad. R. de Córdoba; 22/4, XV, 243: «Símbolo de ambición (pensamiento de Víctor Hugo)»; 15/5, XVIII, 299: «Impudor

- (pensamiento de Víctor Hugo)»; 15/6, XXII, 362: «Las manos de la Naturaleza (pensamiento de Jean Rameau)»; 8/7, XXV, 7: «Como la gota de agua (pensamiento de Víctor Hugo)» < «Oh! n'insultez jamais une femme qui tombe!» en *Les chants du crépuscule* (1835); 15/7, XXVI, 31: «Al anochecer (paisaje de Gabriel Nigond)»; 22/7, XXVII, 46: «Historia de un alma (pensamiento de Eugene Manuel)» < «Histoire d'une âme» en *Pages intimes* (1866); 22/9, XXXV, 179: «Charla de golondrinas (pensamiento de T. Gautier)» < «Ce que disent les hirondelles. Chanson d'automne» en *Émaux et Camées* (1852); 30/9, XXXVI, 195: «Alto en la marcha (pensamiento de Emile Boucher)»; 15/11, XLII, 282: «Aves de tempestad (pensamiento de Jean Richepin)»; 22/11, XLIII, 307: «La sonrisa del padre (pensamiento de Víctor Hugo)».
1909. 28/2, VIII, 118: «Ensueño (pensamiento de Paul Verlaine)» < «Mon rêve familial» en *Poèmes saturniens* (1866); 28/2, VIII, 131: «Sementeras (pensamiento de Víctor Hugo)», trad. *R. de Córdoba*; 8/4, XIII, 203: «Cristo (pensamiento de Donnay)»; 8/5, XVII, 275: «Bodas de oro (pensamiento de A. Barratin)»; 8/8, XXIX, 79: «Stella (pensamiento de Víctor Hugo)», trad. *R. de Córdoba* < «Stella» en *Les Châtiments* (1853); 8/8, XXIX, 83: «El padre (pensamiento de Coppée)» < «Le père» en *Poèmes modernes* (1869); 8/10, XXXVII, 218-219: «El orgullo de los gansos (pensamiento de Rouget de Lisle)».
1910. 28/2, VIII, 123: «La balada de los soñadores (pensamiento de Edmond Rostand)»; 15/3, X, 59: «En la taberna (pensamiento de F. Coppée)»; 30/5, XX, 318: «Las dos madres (pensamiento de J. Rameau)»; 30/7, XXVIII, 63: «Las amapolas francesas (pensamiento de Tiret-Bognet)», trad. *R. de Córdoba*<sup>527</sup> < *Les coquelicots*; 22/9, XXXV, 175: «Lo que dice un padre (pensamiento de Pottecher)»; 22/11, XLIII, 303: «Ojos azules (pensamiento de T. Gautier)», trad. *R. de Córdoba* < «Les yeux bleus de la montagne», *España* (1845); 30/12, XLVIII, 382-383: «La noche de diciembre (pensamiento de Alfred de Musset)» < «La nuit de décembre» en *Poésies nouvelles* (1850).
1911. 15/3, X, 159: «Pensamientos extraños (de Jean Moréas)», trad. *R. de Córdoba*; 15/4, XIV, 122: «El Imposible (pensamiento de H. Warnery)»; 22/8, XXXI, 115: «La casita humilde (pensamiento de A. Lafon)»; 22/10, XXXIX, 243: «El corazón del poeta (pensamiento de A. Angellier)».
1912. 30/8, XXXII, 115: «Como el agua que corre (pensamiento de La Monnaye)», trad. *R. de Córdoba*.

---

<sup>527</sup> Respuesta en el mismo número: «El clavel español».



1913. 22/12, XLVII, 377: «Parsifal: la traición de Klingsor», acto primero del libreto de Wagner < *Parsifal* (1882)<sup>528</sup>.

*Almanaque de La Ilustración Española y Americana para el año 1902* (Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1901).

1901. 31-32: «¡Como era en un principio! (apólogo chino)».

*Nuestro Tiempo* (Madrid).

1901. Marzo, 3, 477-480: «En la muerte de Verdi. Canción original de Gabriel d'Annunzio (publicada en *La Tribuna*, de Roma, el 27 de febrero)» < *In morte di Giuseppe Verdi, Canzone* (1901).

*Almanaque de La Ilustración Española y Americana para el año 1903* (Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1902).

1902. 50-52: «Los príncipes (pensamiento de una narración, en prosa, de Catulle Mendes [sic])».

*Almanaque de La Ilustración Española y Americana para el año 1905* (Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1904).

1904. 73: «El luto (de Sully-Pudhomme)», trad. *R. de Córdoba* < «Le premier deuil» en *Les solitudes* (1869); 85-87: «Los pobres (pensamiento de Víctor Hugo)».

*Heraldo de Alcoy* (Alcoy).

1904. 3/7, [1]: «La abeja y la hormiga (pensamiento de L. Jussieu)», trad. *R. de Córdoba* < «L'abeille et la fourmi» en *Fables et contes en vers* (1829) de Laurent de Jussieu; 18/8, [3]: «Pensamiento de Schiller»: «El barro», «La honra», «El poeta», trad. *R. de Córdoba*.

1905. 8/2, [1]: «Diálogo (de Víctor Hugo)», trad. *R. de Córdoba* < «Le tombe dit à la rose» en *Les Voix intérieures* (1837).

1906. 5/1, [4]: «Mi ruego (de J. Marmier)»; 21/3, [1]: «La infancia (pensamiento de Víctor Hugo)» < «L'enfance» en *Les Contemplations* (1856); 20/10, [1]: «Un consejo», de Pons de Verdun, trad. *R. de Córdoba*.

---

<sup>528</sup> Además, se hace un resumen del libreto completo (pp. 373-376), firmado por X (probablemente Blanco Belmonte).

1908. 4/2, [1]: «¡Gritad, niñas! (pensamiento de Ada Negri)», trad. *R. de Córdoba*; 29/2, [1]: «Siempre viva de la nieve (de Tony Bouillet)», trad. *R. de Córdoba*.

1911. 11/7, [1]: «Junto a la fuente (pensamiento de Guyan)».

*Diario de Córdoba* (Córdoba).

1904. 14/8, [1]: «El entierro (traducción)», de Guerra Junqueiro < «Prestito funebre» en *Os simples* (1892).

*El Defensor de Córdoba. Diario Liberal-Conservador* (Córdoba).

1905. 24/8, [3]: «A la puerta del cielo (inspirado en un cuento de Pierry)».

1906. 20/4, [1]: «La infancia (pensamiento de Víctor Hugo)» < «L'enfance» en *Les Contemplations* (1856).

1910. 11/3, [4]: «Hablan los ojos (pensamiento de Jean Ricard)», trad. *R. de Córdoba*.

*El Correo de Cantabria* (Santander).

1905. 25/10, 125, [1]: «La piedra (anécdota rusa)», trad. *R. de Córdoba*.

*El Cantábrico* (Santander).

1905. 8/12, [1]: «Prosa y verso (de Víctor Hugo)»; 27/12, [1]: «Arriba y abajo (de Víctor Hugo)».

1906. 14/6, [1]: «Advertencia (pensamiento de Pons de Verdun)», trad. *R. de Córdoba*; 23/7, [1]: «Agua que corre (pensamiento de La Monnaye)», trad. *R. de Córdoba*; 17/8, [1]: «Las dos coronas (de la reina Elena “La mariposa azul”)», trad. *R. de Córdoba*; 31/8, [1]: «Tiempo perdido (pensamiento de Archias)», trad. *R. de Córdoba*; 3/9, [1]: «Quien sabe amar, sabe morir (pensamiento de Carlota Bráeme)», trad. *R. de Córdoba*; 1/10, [1]: «Ladrones inconscientes», de Victor Hugo; 19/11, [1]: «Y se van... (de Teófilo Gautier)»; 1/12, [1]: «El paseo del poeta (pensamiento de Emerson [Ralph Waldo Emerson])», trad. *R. de Córdoba*; 11/12, [1]: «Hacia el ideal (pensamiento de la baronesa de Baye)», trad. *R. de Córdoba*.

1908. 4/2, [1]: «La esperanza del poeta (de E. Hinzelin)»; 27/2, [1]: «Por los golfos (de J. Richepin)»; 2/3, [1]: «La esperanza del poeta (de E. Hinzelin)».

*Heraldo de Zamora* (Zamora).

1906. 20/10, [1]: «Un consejo», de Pons de Verdun, trad. *R. de Córdoba*.

1907. 16/11, [1]: «Las cunas», de J. Larribau, trad. de *R. de Córdoba*.

*El Imparcial*. Suplemento «La vida en el hogar» (Madrid).

1906. 29/11, 3: «Los niños pobres (pensamiento de Víctor Hugo)», poema, trad. *R. de Córdoba* < «Les enfants pauvres» en *L'art d'être grand-père* (1877).

1907. 24/1, 4: «Llave mágica (de Mary Lafón [Jean-Bernard Mary-Lafon])», trad. *R. de Córdoba*; 14/2, 3: «Ecos y resonancias (del conde R. de Monquieu [*sic*: Robert de Montesquiou])», trad. *R. de Córdoba*; 11/4, 3: «Cintas del cinematógrafo»: traducción de una opinión de Tolstoi sobre el feminismo; 25/4, 3: «Dos coronas (de la reina Elena de Italia)», trad. *R. de Córdoba*; 9/5, 3: «Mater inviolata (de Ada Negri)», trad. *R. de Córdoba* < «Mater inviolata» en *Maternità* (1904); 16/5, 3: «La ventana iluminada (de Lucía F. Faure)», trad. *R. de Córdoba*; 6/6, 3: «Hacia el ideal (de la baronesa de Baye)», trad. de *R. de Córdoba*; 13/6, 3: «¡Y se van!», de Théophile Gautier, trad. *R. de Córdoba*<sup>529</sup>; 4/7, 3: «El paseo del poeta (pensamiento de Emerson [Ralph Waldo Emerson])», trad. *R. de Córdoba*; 18/7, 3: «La solterona (E. D'Erville [*sic*])», trad. *R. de Córdoba*; 1/8, 3: «Hablando a un niño (de Paul Déroulède)», trad. *R. de Córdoba*; 29/8, 4: «El juicio de las rosas (pensamiento de G. D'Annunzio [*sic*])», trad. *R. de Córdoba*; 12/9, 3: «Lo mismo que tú... (de A. Dumas)», trad. *R. de Córdoba*; 26/9, 3: «Los nidos (de Camille Thorin)», trad. *R. de Córdoba*; 7/11, 4: «Avaricia (pensamiento de Catulle Mendés [*sic*])», trad. *R. de Córdoba* < «Avarice» en *La vie sérieuse* (1889); 14/11, 3: «Las cunas (de J. Larribau)», trad. *R. de Córdoba*; 21/11, 4: «El telón (de Víctor Hugo)», trad. *R. de Córdoba*; 28/11, 4: «El guante (pensamiento de Schiller)», trad. *R. de Córdoba* < *Der Handschuh* (1797); 12/12, 3: «Cintas del cinematógrafo»: traducción de unos versos del poema «The song of the shirt» de Thomas Hood < «The song of the shirt» en *Punch, or the London Charivari* (n.º 128, 16/12/1843); 26/12, 3: «Consejo (de Pons de Verdun)», trad. *R. de Córdoba*.

1908. 16/1, 3: «Invierno (de Edmond Haraucourt)», trad. *R. de Córdoba*; 23/1, 3: «El mendigo (de Víctor Hugo)», trad. *R. de Córdoba* < «Le mendiant» en *Les Contemplations* (1856); 30/1, 3: «Siempre viva de la nieve (Tony Bouillet)», trad. *R. de*

---

<sup>529</sup> Se indica que es una traducción de *R. de Córdoba*, pero no a quién traduce. Indico que es de Gautier porque en *La Moda Elegante* (14/10/1905: 455) se presenta así: «¡Y se van! (de Teófilo Gautier)». Asimismo, en el *ABC* de Madrid (18/9/1921: 9) aparece otra versión bajo el título «Alegría que pasa (pensamiento de Gautier)». Entre la versión de *El Imparcial* y la de *La Moda Elegante* solo cambia un verso: «Como la palmera triste» y «Como la triste palmera», respectivamente. La versión de *ABC* se distancia de la de *El imparcial* y la de *La Moda Elegante* fundamentalmente por la métrica: veinticuatro octosílabos arromanzados en las primeras, y veintidós endecasílabos arromanzados en la de *ABC*.

*Córdoba*; 13/2, 3: «Cenicienta (de G. Portevin)», trad. *R. de Córdoba*; 27/2, 3: «Como las rosas... (de M. Monfils-Chesneau)», trad. *R. de Córdoba*; 12/3, 4: «Para entrar en el cielo (pensamiento de Víctor Hugo)», trad. *R. de Córdoba*; 9/4, 4: «Pasionaria (pensamiento de Víctor Hugo)», trad. *R. de Córdoba*; 23/4, 3: «¡Se te fue! (pensamiento de Víctor Hugo)», trad. *R. de Córdoba*; 14/5, 3: «Dos madres (pensamiento de Joséphin Souvary)», trad. *R. de Córdoba*; 11/6, 3: «Joyas futuras (pensamiento de Jean Richepin)», trad. *R. de Córdoba*; 25/6, 4: «Sus cabellos (pensamiento de Jean Aicard)», trad. *R. de Córdoba*; 9/7, 3: «La infancia (pensamiento de Víctor Hugo)», trad. *R. de Córdoba* < «L'enfance» en *Les Contemplations* (1856); 23/7, 3: «El alma de las casas (pensamiento de Louis Maigüe)», trad. *R. de Córdoba*; 10/9, 3: «El deseo de la violeta (pensamiento de Louis Ratisbonne)», trad. *R. de Córdoba*; 24/9, 3: «El pájaro azul (pensamiento de Alphonse Daudet)», trad. *R. de Córdoba* < «L'oiseau bleu» en *Les amoureuses* (1858); 8/10, 3: «Canción triste (pensamiento de Maeterlinck)», trad. *R. de Córdoba*; 22/10, 3: «Sueños de amor (pensamiento de Henry Cazalis [sic])», trad. *R. de Córdoba*; 12/11, 3: «Hojas muertas (María Kryszynska)», trad. *R. de Córdoba*; 26/11, 3: «Amorosa (pensamiento de Catulle Mendés [sic])», trad. *R. de Córdoba*; 10/12, 3: «Los infelices», de Víctor Hugo < «Les malheureux» en *Les Contemplations* (1856); 10/12, 3: «A distancia (pensamiento de M. Desbordes-Valmore)», trad. *R. de Córdoba*; 24/12, 3: «Diciembre (pensamiento de Jacques Normand)», trad. *R. de Córdoba*.

1909. 14/1, 3: «Reflexiones (pensamiento de la reina de Rumanía), trad. *R. de Córdoba*; 11/2, 3: «Junto a las cunas (pensamiento de Víctor Hugo)», trad. *R. de Córdoba*; 25/2, 3: «Hora gris (pensamiento de R. Christian-Froge)», trad. *R. de Córdoba*; 11/3, 4: «¡Arriba!... (de Oscar II, rey de Suecia)», trad. *R. de Córdoba*; 25/3, 3: «Mar adentro (pensamiento de Víctor Hugo)», trad. *R. de Córdoba*; 8/4, 3: «La virgen fea (pensamiento de Lionel Nastorg)», trad. *R. de Córdoba*; 22/4, 3: «Cintas del cinematógrafo»: «Os compadezco», de Anne Barratin; 13/5, 3: «El álamo (pensamiento de Emile Blemont)», trad. *R. de Córdoba*; 27/5, 4: «Soñando en un sueño (pensamiento de Catulle Mendés [sic])», trad. *R. de Córdoba*; 10/6, 4: «Bordando (pensamiento de Judith Gautier)»; 24/6, 3: «La piedra (apólogo ruso)», trad. *R. de Córdoba*; 8/7, 4: «La nube (pensamiento de A. Dorchain)», trad. *R. de Córdoba*; 30/7, 3: «Cintas del cinematógrafo»: traducción de unos versos de «Canción de la limosna» de Rudyard Kipling; 31/7, 3: «Exhortación (pensamiento de Jean Lahor [seudónimo de Henri Cazalis])», trad. *R. de Córdoba*.

*El Censor. Seminario independiente* (Orihuela).

1906. 7/12, 2, [1-2]: «Los niños pobres (pensamiento de Víctor Hugo)», trad. *R. de Córdoba* < «Les enfants pauvres» en *L'art d'être grand-père* (1877).

*Almanaque de La Ilustración Española y Americana para el año 1908* (Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1907).

1907. 78-81: «La caja de música (pensamiento de una narración en prosa de Catulle Mendés [sic])».

*La Tarde* (Palma de Mallorca).

1907. 19/6, [1]: «Ecos y resonancias (del conde R. de Monquieu [sic: Robert de Montesquiou])», trad. *R. de Córdoba*.

1908. 30/9, [1]: «El pájaro azul», de Alphonse Daudet, trad. *R. de Córdoba* < «L'oiseau bleu» en *Les amoureuses* (1858); 14/10, [1]: «Canción triste», de Maeterlinck, trad. *R. de Córdoba*; 3/11, [1]: «El pájaro azul», de Alphonse Daudet, trad. *R. de Córdoba* < «L'oiseau bleu» en *Les amoureuses* (1858).

1909. 3/6, [1]: «Soñando en un sueño (pensamiento de Catulle Mendés [sic])», trad. *R. de Córdoba*.

*El Eco de Santiago* (Santiago de Compostela).

1908. 16/6, [1]: «Consejo (traducción)», de Pons de Verdun, trad. *R. de Córdoba*.

1917. 14/4, [1]: «Para entrar en el cielo», de Victor Hugo, trad. *R. de Córdoba*; 3/5, [1]: «Como la gota de agua (pensamiento de Víctor Hugo)» < «Oh! n'insultez jamais une femme qui tombe!» en *Les chants du crépuscule* (1835); 24/5, [1]: «Hacia el ideal (de la baronesa de Baye)», trad. *R. de Córdoba*; 20/6, [1]: «Joyas futuras (pensamiento de Jean Richepin)», trad. *R. de Córdoba*; 23/6, [1]: «Cenicienta (de G. Portevin)», trad. *R. de Córdoba*.

*Las Provincias. Diario de Valencia* (Valencia).

1908. 22/11, [3]: «Aves de tempestad (pensamiento de Juan Richepin)».

*El Progreso. Diario político y de información* (Lugo).

1909. 18/1, 129, [1]: «Los grandes (de Ada Negri)» < «I grandi» en *Tempeste* (1895).

*El Pueblo. Diario republicano de Valencia* (Valencia).

1909. 16/4, [1]: «Junto a las cunas (pensamiento de Víctor Hugo)», trad. *R. de Córdoba*.

*Diario de Tortosa* (Tortosa).

1909. 15/7, [2]: «La nube (pensamiento de A. Dorchain)», trad. *R. de Córdoba*.

1910. 11/3, [1]: «Hablan los ojos (pensamiento de Jean Ricard)», trad. *R. de Córdoba*.

*La Actualidad* (Barcelona).

1910. 26/7, 208, 8-9: «Junto a las cunas (pensamientos de Víctor Hugo)», trad. *R. de Córdoba*.

*Cultura y Tolerancia. Revista eventual. Portavoz del Ateneo Bejarano* (Béjar).

1912. 21/1, 7, 6: «Manantial (de León Tolstoy [*sic*])».

*El Diario* (Orihuela)

1912. 10/6, [1]: «La piedra (de León Tolstoy [*sic*])».

*El Papa-Moscas* (Burgos).

1913. 9/2, [3]: «La piedra (de León Tolstoy [*sic*])».

*El Restaurador. Diario de propaganda católico-social y de avisos* (Tortosa).

1917. 3/5, [1]: «Para entrar en el cielo», de Victor Hugo, trad. *R. de Córdoba*.

*Esfinge* (Tegucigalpa, Honduras).

1917. 20/5, 41, XVI: «Apolo», de Paul de Saint-Víctor, prosa.

*La Última Moda* (Madrid).

1917. 25/8, 1466, 8: «La inteligencia (proverbio ruso)»; 10/9, 1467, 8: «Los melocotones (proverbio ruso)»; 25/10, 1470, 8: «Olaf (pensamiento de Heine)», trad. *R. de Córdoba* < «Ritter Olaf» en *Neue Gedichte* (1844); 25/11, 1472, 7: «El cristo de las rocas (pensamiento de Chollet)».

1918. 10/1, 1475, 7-8: «El collar de la princesa (pensamiento de Guyau)», trad. *R. de Córdoba*; 10/1, 1475, 8: «Las rosas de mañana (pensamiento de A. Hennequin)», trad. *M. White*; 5/5, 1483, 8: «El primer hijo (pensamiento de Clovis Hugues)»; 20/5, 1484,

8: «La ambición del arroyuelo (pensamiento de A. Lemoyne)»; 5/7, 1487, 6: «Al margen de la hecatombe»: «Las estaciones del año (pensamiento de L. Valade)»; 5/9, 1491, 4-5: «Mirando a la luna (pensamiento de F. Greggh)»; 5/9, 1491, 8: «El manantial (pensamiento de Tolstoi)», trad. *M. White*; 20/12, 1498, 8: «A la sombra del viejo campanario (pensamiento de J. Douget).

1919. 20/6, 1510, 6: «Como el molino de viento (pensamiento de E. Haraucourt)»; 5/7, 1511, 3-6: «La nodriza (pensamiento de una narración en prosa de Eça de Queiroz)» < *A Aia* (1894); 5/7, 1511, 8: «El padre del soldado (pensamiento de Saint-Léger)», trad. *R. de Córdoba*.

*La Victoria. Semanario de Béjar* (Béjar).

1917. 25/8, [1]: «Para entrar en el cielo», de Victor Hugo, trad. *R. de Córdoba*.

*La Escuela en Acción. Suplemento pedagógico a El Magisterio Español* (Madrid).

1918. 2/3, 13, 102-103: «Lo bueno y lo mejor», de Louis Ratisbonne.

*ABC* (Madrid).

1921. 18/9, 9: «Alegría que pasa (pensamiento de Gautier)».

1923. 8/7, 22: «El cavador», de Guerra Junqueiro < «O cavador» en *Os simples* (1892).

1924. 24/8, 7: «Así hablaba de amor...», con el subtítulo «*Hernani*, por Víctor Hugo» < fragmento de *Hernani* (1830).

*Blanco y Negro* (Madrid).

1921. 4/12, 1594, [25]: «Majestades (pensamiento de Víctor Hugo)».

1924. 6/7, 1729, [35]: «Sin rumbo llegan al puerto... (pensamiento de Ch. Fuster)».

*Diario de la Marina. Periódico oficial del Apostadero de La Habana* (La Habana).

1930. 29/4, 118, 23 (y 30/4, 119, 29; 2/5, 120, 30; 3/5, 121, 25; 4/5, 122, 49; 5/5, 123, 23; 6/5, 124, 27; 7/5, 125, 25; 8/5, 126, 28; 9/5, 127, 27; 10/5, 128, 27; 11/5, 129, 49; 12/5, 130, 25; 13/5, 131, 23; 14/5, 132, 27; 15/5, 133, 27; 16/5, 134, 25; 17/5, 135, 27; 18/5, 136, 49; 19/5, 137, 25; 20/5, 138, 27; 21/5, 139, 23; 22/5, 140, 27; 23/5, 141, 23; 24/5, 142, 25; 25/5, 143, 41; 26/5, 144, 23; 27/5, 145, 23; 28/5, 146, 27; 29/5, 147, 27; 30/5, 148, 27; 31/5, 149, 27; 1/6, 150, 43; 2/6, 151, 25; 3/6, 152, 23; 4/6, 153, 25; 5/6, 154, 25; 6/6, 155, 25; 7/6, 156, 25; 8/6, 157, 43; 9/6, 158, 23; 10/6, 159, 25; 11/6, 160, 27; 12/6, 161,

29; 13/6, 162, 25; 14/6, 163, 25; 15/6, 164, 43; 16/6, 165, 23; 17/6, 166, 25; 18/6, 167, 23; 19/6, 168, 25; 20/6, 169, 23; 21/6, 170; 22/6, 171, 43; 23/6, 172, 23; 24/6, 173, 25; 25/6, 174, 23; 26/6, 175, 25; 27/6, 176, 23; 28/6, 177, 25; 29/6, 178; 30/6, 179, 27; 1/7, 180, 27; 2/7, 181, 25; 3/7, 182, 27; 4/7, 183, 25; 5/7, 184, 27; 6/7, 185, 41; 7/7, 186, 23; 8/7, 187, 23; 9/7, 188, 25; 10/7, 189, 23; 11/7, 190, 27; 12/7, 191, 25; 13/7, 192, 39; 14/7, 193, 23; 15/7, 194, 25; 16/7, 195, 25; 17/7, 196, 23; 18/7, 197, 25; 19/7, 198, 23; 20/7, 199, 39; 21/7, 200, 23; 22/7, 201, 25; 23/7, 202, 23; 24/7, 203, 25; 25/7, 204, 22; 26/7, 205, 23; 27/7, 206, 37): «El demonio de mediodía», novela de Paul Bourget < *Le démon de midi* (1914).

*El Magisterio Español. Periódico de instrucción pública* (Madrid).

1934. 4/1, 148: «Ambiciones infantiles», de Michel Carré.

*España Libre. Órgano en Francia de la Confederación Nacional del Trabajo de España* (París).

1953. 30/8, 317, [4]: «El Manantial», de Tolstói.

#### IV.2. Traducciones en libro<sup>530</sup>.

##### IV.2.1. Obras publicadas como autor y que incluyen traducciones<sup>531</sup>.

Blanco Belmonte, Marcos Rafael (1895): *Desde mi celda. Cuentos, miniaturas, bocetos y legendarias*, Córdoba: Imprenta y Librería del «Diario»; contenido: «Canción del desgraciado (traducción del alemán)»; «Kalat al Nosor», «inspirado en la leyenda eúskara “Altabizarem cántua”».

— (1902): *Aves sin nido*, Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra; Madrid: Sáenz de Jubera, 1910; contenido: «El violín de Yanko (pensamiento de una narración, en prosa, de Sienkiewicz)».

— ([1907]): *La poesía en el mundo. Pensamientos poéticos*, Barcelona: Maucci; contenido: «Camino adelante (de Guerra Junqueiro)»; «Al marchar» y «Al volver» < «Preludio»: «A caminho» y «De volta» en *Os simples* (1892); «La campana (de Schiller)» < *Das*

---

<sup>530</sup> En las traducciones en libro firma como «M. R. Blanco-Belmonte» o «M. R. Blanco Belmonte», aunque hay excepciones y, por tanto, se indicará en la entrada correspondiente el seudónimo utilizado por el autor.

<sup>531</sup> Todas las traducciones son poemas.



*Lied von der Glocke* (1799); «Pensamientos de Schiller»: «El barro», «La honra» y «El poeta»; «Los infelices (de Víctor Hugo)» < «Les malheureux» en *Les Contemplations* (1856); «Elogio de las lágrimas (de Víctor Hugo)»; «La alegría de la casa (de Víctor Hugo)»; «Diálogo (de Víctor Hugo)» < «Le tombe dit à la rose» en *Les Voix intérieures* (1837); «Bichito (de Oscar Wilde)»; «El manantial (de Tolstoi)»; «La inteligencia (de Tolstoi)»; «La torre de las oraciones (de Jizo)»; «Juan sin patria (de Sienkiewicz)»; «Himno (de san Francisco de Asís)»; «Plegaria de León XIII» < *Deo et Virgini Matri extrema Leonis vota* (1903); «Última poesía de su Santidad León XIII: Meditación nocturna del alma dolorida» < *Nocturna ingemiscens animae meditatio* (1903); «El lago Scutari (del príncipe Nicolás de Montenegro)»; «La campana de la vida (pensamiento de Guillermo II, emperador de Alemania)»; «Los trabajadores (de la reina Isabel de Rumanía)»; «Dos coronas (de la reina Elena de Italia)»; «La ventana iluminada (de Lucía Félix-Faure)»; «La vuelta a la patria (de P. J. Beranger)»; «El violín roto (de Beranger)» < «Le violon brisé» en *Œuvres complètes* (1839) de Pierre-Jean de Béranger; «Limosna (de Iván Tourgueneff [sic])»; «Mi arroyuelo (de Alfonso Karr)»; «Crueldades de la piedad (de Porreca Olivieri)»; «La nodriza (pensamiento de una narración en prosa de Eça de Queiroz)» < *A Aia* (1894); «El luto (de Sully-Prudhomme)» < «Le premier deuil» en *Les solitudes* (1869); «Las casas viejas (de Sully Prudhomme)» < «Les vieilles maisons» en *Les solitudes* (1869); «Viudez (de Raúl Guillard)»; «Flor de hidalguía (de Jorge d'Esparbés [sic])»; «La deuda del César (de Jorge d'Esparbés [sic])»; «Lágrimas (de L. Carena)»; «A la puerta del cielo (de Pierry)»; «Dulce inocencia (de Barrillot)»; «Amores (de María Kryszynska)»; «Los tres gusanos (de Ephner)» < «Els tres cucs» (en la revista *Catalunya*, 11, 15/6/1903) de Oscar J. Ephner, seudónimo de Josep Carner; «La caracola (de L. Ratisbonne)»; «Triste ignorancia (de L. de Ratisbonne)»; «Los epitafios (de L. Ratisbonne)»; «Lo bueno y lo mejor (de L. Ratisbonne)»; «Canción primaveral (de H. Seguin)»; «Emigrantes (pensamiento de A. Ribaux)»; «Hechicera eterna (de A. Maraval-Berthoin)»; «Cuando tú pasas... (de F. Parn)»; «La muerte del Delfín (prosa de A. Daudet)» < «La mort du Dauphin» en *Lettres de mon moulin* (1866); «La selva encantada (de H. Gourdon)»; «La solterona (de E. d'Erville)»; «La piedra (de Lermontoff [sic])»; «La esperanza del poeta (de E. Hinzelin)»; «La muerte de la cigarra (de J. M. Guyau)» < «La mort de la cigale» en *Vers d'un philosophe* (1881) de Jean-Marie Guyau; «Como el cactus (de J. M. Guyau)»; «Hacia el ideal (de la Baronesa de Baye)»; «Canción (de Armand Silvestre)»; «La abeja y la hormiga (de L. Jussieu)» < «L'abeille et la fourmi» en *Fables et contes*

*en vers* (1829) de Laurent de Jussieu; «La gratitud (de Julio Sandeau)»; «Mi rincón (de G. Vicaire)»; «¡Pobre abuelita! (de la Baronesa de Zuylen)»; «Pájaros y besos (de P. Meurice)»; «Mi vida (de C. Derennes)»; «Por los golfos (de J. Richepin)»; «Flor de santidad (de Catulo Mendes [sic])»; «Lágrima femenina (de Catulo Mendes [sic])»; «Por los caminos (de Catulo Mendes [sic])»; «Locura de amor (de Catulo Mendes)»; «Avaricia (de Catulo Mendes [sic])» < «Avarice» en *La vie sérieuse* (1889); «La tristeza (de Lamartine)» < «La tristesse» en *Harmonies poétiques et religieuses* (1830); «La alegría (de M. R. Blanco-Belmonte) (después de haber leído «La tristeza» de Lamartine)».

- (1911): *Los que miran más allá*, Madrid: Sáenz de Jubera; contenido: «El origen de la muerte (leyenda india)»; «La caja de música (pensamiento de una narración en prosa de Catulle Mendés [sic])»; «¡Como era en un principio! (apólogo chino)»; «Los príncipes (pensamiento de una narración en prosa de Catulle Mendés [sic])»; «Trovas a la brisa (pensamiento de Michel Zamacois)».
- (1912): *La patria de mis sueños*, Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra; contenido: «El cuervo (proverbio ruso)»; «Creación (pensamiento de Víctor Hugo)»; «El egoísmo (conseja oriental)»; «Manos blancas (parábola india)».
- ([ca. 1913]): *La poesía en el mundo. Composiciones de los más famosos poetas extranjeros*, Barcelona: Maucci. Es una nueva edición de *La poesía en el mundo. Pensamientos poéticos* (véase).
- (1913): *Al sembrar los trigos*, Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra; contenido: «La voluntad de Dios (conseja hebraica)».

#### IV.2.2. Obras publicadas como traductor.

- Alcott, Luisa M. [Louisa May Alcott] ([1927]): *La provincianita que sueña en un amor*, «La novela interesante. Biblioteca para la mujer», Barcelona: B. Bauzá < *An Old Fashioned Girl* (1870).
- ([ca. 1930]): *Los hombrecitos entrometidos*, «La novela interesante. Biblioteca para la mujer», Barcelona: B. Bauzá; «Biblioteca Corazón», Buenos Aires: Glem, 1945 < *Little Men* (1871).
- Bancroft, Jessie H. [Jessie Hubbell Bancroft] ([ca. 1915]): *Gimnasia escolar sin aparatos*, Nueva York: D. C. Heath y Compañía. < *School Gymnastics Free Hands* (1864).

- Bourget, Paul (1930): *El demonio de mediodía*, Madrid: Ediciones Literarias < *Le démon de midi* (1914).
- Dronne, F. ([ca. 1920]): *Metamorfosis y transformaciones. Química recreativa sin aparatos al alcance de todos con el auxilio de flores y de los jugos que pueden extraerse de ellas*, Madrid: Bailly-Baillièrre < *Métamorphoses et transformations. La Chimie amusante sans appareils à la portée de tous à l'aide des fleurs et des liqueurs qui peuvent en être extraites* ([ca. 1900-1912]).
- Duque de Montpensier [Ferdinand d'Orléans] ([ca. 1912-1924]): *En Indochina. Mis cacerías, mis viajes*, Barcelona: Maucci < *En Indochine. Mes chasses, mes voyages* (1912).
- Ebers, Georg (1905): *Amor triunfante*, New York: D. Appleton and Company < original no identificado.
- Étienne Marcel [seudónimo de Caroline Thuez] ([ca. 1922-1930]): *Así triunfa la mujer. (La hija de mi enemigo – Violeta)*, Madrid: Editorial Blanca; Madrid, Sáenz de Jubera, [ca. 1944] < *Triumphes de femmes: Violette, La fille de mon ennemi, L'orage* (7.<sup>a</sup> ed., 1883).
- ([ca. 1930]): *El rincón de la dicha*, Madrid: Editorial Blanca < *Le chemin du bonheur* (1877).
- Farina, Salvatore ([ca. 1914]): *El libro de los amores*. Barcelona: Maucci < *Il libro degli amori* (1911).
- Fogazzaro, Antonio (1911): *Pequeño mundo antiguo*, I-II, Barcelona: Maucci < *Piccolo mondo antico* (1895).
- Fournier, Eduardo [Édouard Fournier] ([1900]): *El ingenio en la historia. Investigaciones y curiosidades acerca de las frases históricas*, Madrid: La España Moderna < *L'esprit dans l'histoire. Recherches et curiosités sur les mots historiques* (1857).
- Franklin, Benjamin (1916): *Autobiografía*, Boston/Nueva York/Chicago/Londres: D. C. Heath y Compañía < *Mémoires de la vie privée de Benjamin Franklin* (1791).
- Garrold, Ricardo P. [Richard Philip Garrold] (1914) *Cabezas calientes. Recuerdos del colegio*, Berlín: Herder < original no identificado.
- (1921): *Hombrecitos. Escenas de la vida de colegio*, Friburgo de Brisgovia: Herder y Compañía < *A fourth form boy. A day school story* (1910).
- Hoche, Julio [Jules Hoche] (1906): *El emperador Guillermo II*, Barcelona: Maucci < *L'empereur Guillaume II intime* (1906).
- Invernizio, Carolina (1902): *Aventurera*, Barcelona: Maucci; *Aventurera, segunda parte*, Barcelona: Maucci, 1904 < *Lara, l'avventuriera* (romanzo d'appendice no identificado).

- Jüngst-Raymond ([ca. 1922]): *¡Aquí estoy yo!*, Madrid: Editorial Blanca < original no identificado.
- Jüngst-Raymond ([ca. 1925]): *¡Yo no quería!*, Madrid: Editorial Blanca, < original no identificado.
- L. de Kérany [seudónimo de Marie-Zoé Palasne de Champeaux] (1923): *Quiero ser marquesa*, trad. R. de Córdoba, Madrid: Editorial Blanca < original no identificado.
- Lavergne, Antonin (1909): *Juan Costa o el maestro de aldea*, Paris: Philippe Renouard < *Jean Coste ou L'instituteur de village* (1901).
- M. de Colomb [Madame Joséphine Colomb, apellido del marido y nombre de pluma de Joséphine-Blanche Bouchet] ([ca. 1922-1930]): *Al final de la jornada*, Madrid: Editorial Blanca; Madrid, Sáenz de Jubera, [ca. 1944] < original no identificado.
- M. del Campfranc [Maxime du Campfranc, seudónimo de Marie-Simone Coutance] ([ca. 1922-1930]): *La novia del teniente*, Madrid: Editorial Blanca < *Toit de chaume* (1895).
- Maréchal, Marie ([ca. 1922-1930]): *La secretaria del conde*, Madrid: Editorial Blanca; Madrid: Sáenz de Jubera, [ca. 1944] < original no identificado.
- Mary Floran [seudónimo de Marie Louise Méliete Augustine Guichard] ([ca. 1922-1930]): *El hambre y la sed*, Madrid: Editorial Blanca; Madrid: Sáenz de Jubera, [ca. 1944] < *La faim et la soif* (1896).
- Maryan [seudónimo de Marie-Rosalie-Virginie Cadiou] (s. a.): *La primavera*, Madrid: Editorial Blanca < original no identificado.
- ([1922]): *Mientras florezcan los rosales*, Madrid: Editorial Blanca; Madrid: Sáenz de Jubera, [ca. 1944] < original no identificado.
- ([ca. 1922]): *Sol*, Madrid: Editorial Blanca; Madrid: Sáenz de Jubera, [ca. 1944] < original no identificado.
- ([ca. 1922-1930]): *Annunziata*, Madrid: Editorial Blanca; Madrid: Sáenz de Jubera, [ca. 1944] < *Annunziata* (1905).
- ([ca. 1922-1930]): *La casa abandonada*, Madrid: Editorial Blanca; Madrid: Sáenz de Jubera, [ca. 1944] < original no identificado.
- ([ca. 1924]): *El misterio de Kerhir*, Madrid: Editorial Blanca; Madrid: *Blanco y Negro*, 1936; Madrid: Sáenz de Jubera, [ca. 1944] < *Le mystère de Kerhir* (1901).
- ([ca. 1925]): *Marcia de Laubly*, Madrid: Editorial Blanca; Madrid: Sáenz de Jubera, [ca. 1944] < *Marcia de Laubly* (1899).
- Montrais, E. de ([ca. 1920-1930]): *Nunca es tarde*, Madrid: Editorial Blanca; Madrid: Sáenz de Jubera, [ca. 1944] < original no identificado.

- Motta, Luigi ([ca. 1922]): *El océano de fuego. Novela histórica de la Guerra de Cuba*, Barcelona: Maucci < *L'oceano di fuoco* (1903).
- ([1925]): *Los misterios del mar indiano. Novela de aventuras científico-fantásticas*, Barcelona: Maucci < *I misteri del mare indiano* (1903).
- Ohnet, Georges (1907): *La décima musa*, París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería P. Ollendorff < *La dixième muse* (1906).
- Pierre Loti* [seudónimo de Julien Viaud] ([1917]): *La hiena rabiosa*, París: Ediciones Literarias, Antiguas Publicaciones Ollendorff; Madrid: Ediciones Literarias, Antiguas Publicaciones Ollendorff, 1930 < *La hyène enragée* (1916).
- Saint-Victor, Paul de ([ca. 1895-1900]): *Las dos carátulas. Los antiguos: Esquilo*, París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería P. Ollendorff < *Les deux masques. Les antiques: Eschyle* (1880).
- ([ca. 1895-1900]): *Las dos carátulas. Los antiguos: Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Calidasa*, París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería P. Ollendorff < *Les deux masques. Les antiques: Sophocle, Euripide, Aristophane, Calidasa* (1882).
- ([ca. 1895-1900]): *Las dos carátulas. Los modernos: Shakespeare. El teatro francés desde sus orígenes hasta Beaumarchais*, París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería P. Ollendorff < *Les deux masques. Les modernes: Shakespeare. Le théâtre français depuis ses origines jusqu'à Beaumarchais* (1884).
- (1933): *Las dos carátulas*, I-VI, «Biblioteca de los grandes maestros», Buenos Aires: El Ombú < *Les deux masques. Les antiques: Eschyle* (1880), *Les deux masques. Les antiques: Sophocle, Euripide, Aristophane, Calidasa* (1882) y *Les deux masques. Les modernes: Shakespeare. Le théâtre français depuis ses origines jusqu'à Beaumarchais* (1884).
- (1943): *Las dos carátulas. Historia del Teatro Griego y de grandes épocas del Arte teatral Moderno*, I-II, Buenos Aires: Joaquín Gil; I-II, Buenos Aires: Joaquín Gil, 2.<sup>a</sup> ed. ampliada, 1947; I-II, Buenos Aires: Librería «El Ateneo», 1952; I-II, Buenos Aires: Joaquín Gil, 3.<sup>a</sup> ed. ampliada, 1959; I-II, Buenos Aires: Librería «El Ateneo», 2.<sup>a</sup> ed., 1966; < *Les deux masques. Les antiques: Eschyle* (1880), *Les deux masques. Les antiques: Sophocle, Euripide, Aristophane, Calidasa* (1882) y *Les deux masques. Les modernes: Shakespeare. Le théâtre français depuis ses origines jusqu'à Beaumarchais* (1884).
- Salgari, Emilio ([ca. 1910]): *La montaña de oro*, Barcelona: Maucci; Barcelona: Maucci, [ca. 1942]; Barcelona: Ediciones G. P., [1958] < *La montagna d'oro* (1901).

- ([ca. 1911]): *El hijo del Corsario Rojo*, Barcelona: Maucci < *Il figlio del Corsaro Rosso* (1908).
- (1911): *Los piratas de la Malasia*, Barcelona: Maucci; Barcelona: Maucci, [ca. 1925]; Barcelona: Toray, [ca. 1953] < *I pirati della Malesia* (1896).
- Sheehan, Patricio A. [Patrick Augustine Sheehan] (1908): *Mi nuevo coadjutor. Sucesos de la vida de un anciano párroco irlandés*, Friburgo de Brisgovia: Herder y Compañía; Friburgo de Brisgovia: Herder y Compañía, 1921; colección «Chesteron», Buenos Aires: Editorial Difusión, [1948] < *My new Curate* (1900).
- Theuriet, André (1907): *Montaraz*, Paris: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería P. Ollendorff < original no identificado.
- Vogüé, Eugène Melchior de (1908): *Juan de Agrève*, Paris: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería P. Ollendorff; Madrid: G. Hernández y Galo Sáez, ca. 1925 < *Jean d'Agrève* (1897).
- Wells, Heriberto J. [H. G. Wells] (1905): *El amor y el señor Levisham*, «La Vida Literaria», Barcelona: Toribio Taberna < *Love and Mr. Lewisham* (1900).